كلمة العدد

مجلة "تحليل الخطاب" التي أمضت من عمرها وتجربتها ثلاث سنوات، إحدى دوريات جامعة تيزي وزو، كانت ولا تزال لبنة على طريق المعرفة بين هذه الجامعة وبقية جامعات الوطن. وبعيدا عن الجمود والترقب، سوف يتابع المشرفون عليها جهود التجديد فيها، بمجموعة من الدراسات والبحوث المتخصصة أمكننا توزيعها على محورين.

يتناول المحور الأول "ملف الرواية المغاربية" مجموعة من القضايا المتعلقة بالرواية المغاربية، وإشكاليات التأصيل والتحديث، وشرعية هذا النوع الأدبي كنوع خالص أو مختلط، عبر عودة إلى التخييل الذاتي مرّة، وإلى العالم أخرى، بوساطة التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية، والنقد والتنظير، والصوغ الموضوعاتي للقارئ، ومعالجة متوازنة للواقع والخيال، وتحوّل غير اعتباطي، وعبور خاضع لخلفيات ثقافية وفكرية؛ تجسّم في مجموعها قيم تركيبيّة سرديّة في تشكيل أدبيّة هذه الرّواية، وتتجاوز في آن الأشكال المحسوبة من مواضعاتها الأجناسيّة التقليدية. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار تفاعل الأجناس الأدبيّة وامتزاج الفنّون ميسما خاصّا من مياسم الرواية المغاربية الجديدة، ذلك أنّ النّاظر فيها بعين التّمحيص لايخفى عليه ما لمنزع تطعيم خطابها بفنون أخرى من دور في بناء سرديّتها، والتأكيد على عناصر الحداثة والتجريب في تحديد معنى جدّتها وخصوصيتها، ودور كفايتها التجريبية ودرجة استقلاليتها في استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة.

ويتناول المحور الثاني "دراسات نقدية" تتقدمها إشكالية علاقة الإنسان باللغة وتفاعله معها، ويندرج الاهتمام بمثل هذه العلاقة ضمن ظاهرة توصيل على شكل لعبة مزدوجة، تحتكم إلى آليات الظاهر والخفي من القول، والتعدّد الصوتي. وتأخذ الأغراض والمقاصد ضمن هذا المحور موقعا متقدما، ويعد كتاب سيبويه، في هذا المجال من الاختصاص، عملا تأسيسيا لتداولية التجوز والاتساع وهي تداولية المتكلم قبل أن تكون لسانيات كلام. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى الطرائق الحجاجية التي تمتلك أسلوبا ينم عن قدرات معرفية عُدت أساس مخطط علاقة استدلالية تُبنى وفق مبدأ الملاءمة أو المناسبة، أي اختيار الحجة وفق ما يناسب التداول المُسند إلى خطاب متعدد بتعدد وجهات النظر، يلعب القارئ فيه دورا كبيرا في إبراز دلالته، ومن هنا أمكن التأكيد على أنه لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقر أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه.والمهم في هذا التعدد هو طرق إبراز دلالات النص، وكيفيات البحث عن الهوية المحددة لشكل الخطاب وموضوعه ووظيفته، ذلك أنه من المؤكد أنّ بحثا من هذا النوع لا يتأتى إلا لحدس حاصل عند متكلم كفء. وتتمثل مزية هذا التصور في أنه لا يضع الإجراء بطريقة مطلقة، بل بطريقة نسبية. ومن هنا أمكن التذكير، مثلا،

بمنهج سيمياء العواطف ودورها في الخطابات المختلفة، وسيتم التركيز هاهنا خاصة على كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني، كما يجد القارئ النص الشعري التراثي وهو يعالج معالجة حجاجية استنادا إلى النظرية التأصيلية الحجاجية عند طه عبد الرحمن.

وقبل أن نترك القارئ لصفحات هذا العدد نود أن ننوه بنوعية مقالات هذا العدد، وبخاصة تلك العائدة إلى الباحثين في الدراسات العليا، فدراساتهم واجتهاداتهم الفكرية والنقدية هي الشرط الفاعل لتجدد هذه المجلة وحيوية إسهامها في المشهد الثقافي الجزائري.

رئيس التحرير

د. بوجمعة شتوان

"ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق"

د. بديعة الطاهري

جامعة أكادير المغرب

سعت الرواية العربية منذ نشأتها إلى تأكيد حضورها باعتبارها فنا عربيا أصيلا. ولعل هذا ما يفسر توجه بعض المحاولات الروائية الأولى خلال القرن التاسع عشر إلى استلهام التراث شكلا ومضمونا. إذ توزعت الاستفادة من التراث العربي مابين محاكاة شكل النصوص القديمة وأسلوبها، مثل المقامات والرحلات، وبين توظيف المادة التراثية.

لكن الملاحظ أن معظم هذه الكتابات لم تكن واعية بجوهر هذه التجربة، إذ كان الهدف الأساس منها هو مواجهة الغرب وتأكيد أسبقية العرب إلى الكتابة الروائية، واستنهاض الهمم لمواجهة الانحطاط والاستعمار .وبهذا فإن السياق الحضاري لم يسعفها على الخروج بهذه التجربة من فضاء المواجهة، إلى الحقل الثقافي السليم .وربما هذا ما جعل المبدع غير متحرر، وأسير النموذج والمثال الجاهز، وجعل التجربة في بدايتها متعثرة.

فضلا عن ذلك، لم يكن السجل اللغوي الذي كتبت به بعض تلك النصوص ليتساوق مع القدرات اللغوية للقارئ آنذاك، ولا مع ذوقه التواق إلى الانعتاق من أسر لغة القديم، وما تطرحه من صعوبات خاصة بعد الكساد والضعف الذي عرفته اللغة العربية لفترة غير هينة.

ولم ينج النقد الأدبي من هذه النزعة، إذ أن الجهود المبذولة في مجال التنظير الروائي لم تأخذ بعين الاعتبار البعد التاريخي الذي أنتج النصوص

القديمة، كما لم تقدم البحوث النقدية دراسة بنيوية للنصوص التراثية في أفق البحث عن العلاقة الواصلة بين القديم والحديث، والخصائص التي تتيح التماثل بين الرواية والمقامات وغيرها من النصوص التراثية. فقد كان الهدف من الالتفاتة إلى التراث تأكيد كونية العرب الحضارية، وإثبات الذات أمام الآخر الذي أبدى تفوقه ثقافيا وعسكريا وحضاريا.

ولم يتبلور الوعي بأهمية التراث، وضرورة البحث عن أفق جديد للرواية إلا بعد استنفاذ الأشكال الكلاسيكية وابتذالها، وحدوث تغيرات سياسية في العالم العربي، أهمها هزيمة 67 التي لم تكن مجرد هزيمة عسكرية. فقد وعى المثقفون خاصة، ضرورة التفكير في واقعهم وبنياته المتعددة، وراهنوا على إعادة سؤال هذا الواقع وتأمله. فكانت العودة إلى التراث من بين أهم الخطوات التي اتخذت "لا من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة"[1]. كما أن وعي الروائيين بأهمية تأصيل الرواية لم يدفعهم إلى تكرار النماذج القديمة والكتابة على منوالها، وإنما حاولوا التفاعل مع التراث واستيعاب ما تضطلع به نصوصه المختلفة من وظائف، وما تحفل به من آليات طوعوها لخدمة أهداف نصوصهم الروائية الفكرية والجمالية. كما كان لاطلاع الروائيين سواء من المغرب أم من المشرق على أعمال من أمريكا اللاتينية وأفريقيا دور في تنبيههم إلى أهمية العودة إلى التراث والاستفادة منه.

ظهرت نتيجة هذه العوامل وأخرى، مجموعة من الأسماء راهنت على الكتابة التراثية وقدرتها على إمداد الإبداع الروائي بنفس جديد، وآفاق مغايرة تتيح للرواية العربية أن تفرض خصوصيتها. ومما يؤكد الوعي بأهمية التراث، والرغبة في تأصيل الرواية العربية تشبع الروائيين العرب بالثقافة الكلاسيكية

بمختلف روافدها. فاختلفت طرق التفاعل مع التراث والانفتاح على نصوصه مابين المحاكاة، والتحويل والتضمين والاستيعاب، والنقل.

ورغم أن الرواية المغربية لم تحاك في سيرورتها الرواية المشرقية، فقد انتهت إلى نفس الاختيار. فبعد أن جرب الروائيون الكتابة الواقعية، سواء في المراحل الأولى لنشأة الرواية المغربية، أم في مرحلة التأسيس، وبعد أن خاضوا غمار التجريب وفق ما أملته التجربة الروائية الفرنسية والعربية، وما أفرزه النقد الجديد من إمكانات سردية، توجهوا إلى البحث عن أشكال تراثية[2] تعطي للرواية المغربية نفسا جديدا.وهكذا توجهت الجهود إلى التراث حكاية وأسطورة وتاريخا للاستفادة مما يتيحه من آليات سردية ومادة تراثية.

ورغم أن عمر الرواية المغربية قصير، وأن الكتابات الروائية ليست من الوفرة لدى الروائي الواحد أو غيره ما يجعل التجربة تشكل مدرسة أو تيارا، فإن ما أنتج من نصوص بهدف إضفاء نفس جديد على الرواية المغربية يعتبر تجربة مهمة لاقت استحسانا من المتلقين والنقاد معا. فقد تضافرت في سبيل ذلك جهود الروائيين من الجيل القديم والجديد. فعرفت الساحة الروائية المغربية أسماء فرضت نفسها مثل بنسالم حميش، والميلودي شغموم وأحمد التوفيق ومحمد الهرادي ومصطفى لغتيري .فقد خص بنسالم حميش نصوصه الروائية للتاريخ العربي لا استعادة لمجده أو تذكيرا بأحداثه، وإنما ليستعير مادة تاريخية محاولا من خلالها قراءة الواقع السياسي. وهذا ما نجده مثلا في روايته **مجنون الحكم** التي حاولت تصوير الاستبداد والقمع في عهد الحاكم الفاطمي لتكون تلك الفترة التاريخية لحظة لإدانة الاستبداد والقمع الذي يجد له امتدادا في الفترة التي ألف فيها روايته.

كما عرف الميلودي شغموم أيضا بكونه من الروائيين الذين دافعوا باستماتة عن البعد المغربي في الكتابة والإبداع، وبخلق عوالم روائية متعددة

المصادر، يتداخل فيها الغرائبي والعجائبي والصوفي والأسطوري، ويتراوح فيها السرد بين الحكي الشعبي والتراثي والحداثي، في أفق تمييز الخطاب الروائي المغربي .كما حاول الهرادي في روايته أحلام بقرة أن يستفيد من التراث الإغريقي القديم خاصة رواية **الحمار الذهبي** ،مستعيرا فكرة التحول والمسخ التي قاربها النص القديم .

ونهج غيرهم من الجيل الجديد مثل مصطفى لغتيري الطريق ذاته، إذ يلمس القارئ وعي الكاتب بتأصيل الكتابة الروائية بالعودة إلى اللغة الواضحة السلسة، وتوظيف الغرابة في روايته **رجال وكلاب**. غرابة تجعل الأحداث تتراوح بين الواقع والوهم والأحلام. كما نجده في روايته **عائشة القديسة** يستثمر خرافة شعبية مغربية، ليفصح عن التضارب والتناقض الذي يعيشه المجتمع المغربي.

لقد أصبح الاهتمام بالتراث لدى الكتاب المغاربة، سبيلا فنيا يخلق نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضاياه المعقدة.

ونحن إذ اخترنا احمد التوفيق، فلأنه يشكل علامة متميزة ومفارقة لنمط الكتابة المغربية. خصوصا تلك التي اختارت دروبا ومسالك سردية متشعبة وعرة، قلصت من دائرة القراء وحصرت فضاء تداولها، بل خلفت انطباعا بكونها لا تهتم سوى بالتجريب ودروبه حيث تختال وترفل بكل قوة وشموخ.

استطاع أحمد التوفيق بلغته المتينة المعتقة بثقافته التراثية التاريخية والدينية، أن يعيد الاعتبار إلى الحكاية وإلى سلاسة تواترها. وهكذا أنتج نصوصا جميلة منها **السيل** وجارات **أبي موسى وشجيرة حناء وقمر وغريبة الحسين** وسنركز على نص أساس هو **جارات أبي موسى**، لنقف عند أهم

الاختيارات السردية التي حاول التوفيق من خلالها تأصيل الرواية المغربية. هدفنا استجلاء الإضافات التي قدمها التخييل إلى تلك البنيات التراثية.

لا يمكن القول بأن أحمد التوفيق جاء إلى الرواية من باب الصدفة أو الإلهام. ذلك أن المتمعن في نصوصه عامة، وفي نصه **جارات أبي موسى** يتبين الثقافة المتنوعة التي ارتكز عليها إبداعه الروائي، حيث تتضافر عدة بنيات مكونة للنص الروائي تجعل منه حقلا لحوار بناء بين حقول معرفية متعددة فيها التاريخ، والمنقبة، والروح الكرنفالية، والحكاية .لكنها حقول لا تشتغل مستقلة عن بعضها البعض. ولا تتحقق كبنيات معزولة، وإنما باعتبارها بنيات تنصهر داخل النص الروائي وتتماسك، لتخلق لحظات سردية إبداعية يطغى عليها البعد الروائي، بل وتنصهر داخله حتى لا تكاد تظهر سوى للناقد المتمرس.

إن انفتاح رواية **جارات أبي موسى** على نصوص أخرى يعود في نظرنا إلى عوامل ثلاثة:

- أولها ثقافة الكاتب التراثية .
- ثانيها رغبته في تجديد الخطاب الروائي وتأصيله .
- ثالثها طبيعة الرواية التي تفترض حرية وانفتاحا واختراقا لكل تقنين وتقعيد، خاصة بعدما سرى تأثير مفهوم الرواية عند باختين لدى المبدعين والنقاد معا .

واعتمادا على هذه العوامل يمكننا القول إن الكتابة الروائية لدى التوفيق هي كتابة واعية بضرورة التغيير والخلق والتجديد الهادف إلى التأصيل .لكن قبل الوقوف على هذه البنيات التراثية في هذه الرواية نود أن نقف قليلا عند عوالمها لتقريب القارئ منها.

1- تقديم الرواية

جارات أبي موسى رواية تقوم على سلطة السارد الممتلك لزمام أمور السرد. سارد غائب لا يشارك في الحكاية كشخصية فاعلة ،ولكنه حاضر بقوة يخبر ويوجه، ويؤول ويعلق بحرية تحول أحيانا دون حضور صوت الآخر كشخصية مشاركة، وهو ما نتبينه من خلال مجموعة من الخطابات التي تترجم سلطته السردية كالخطاب المنقول[3]، والخطاب المسرود[4] الذي يلغي الشخصية، ويختزل خطابها ويصوغه ليصبح حدثا مسرودا. إنه سارد مأسور بعشق السرد، لذا نادرا ما يتوقف ليسجل في بنية الزمن تموجات أو توقفات تحول دون تدفق الحكي. فالحكاية رغم انقسامها إلى مجموعة من الفصول، تتطور وفق خط تصاعدي يسمح لمعرفتنا السردية بالنمو والاكتمال .

تتعدد فضاءات النص الروائي، وهي فضاءات واقعية مثل: فاس وسلا ومصر وسجلماسة وغيرها. تحكي الرواية عن أحداث ماضية، تستعير مادتها من التاريخ المغربي لتجعلنا نطلع بشكل عام على فترة غير محددة تحديدا دقيقا يستعين بالمؤشرات الزمنية الواضحة، ولكنها تضعنا في إطار فضاء يمتاح ملامحه من التاريخ المغربي في العهد المريني، على مستوى الأحداث ووصف الشخصيات والأمكنة والأشياء التي تؤثث هذا الفضاء. ويمكن أن نقسم الرواية إلى ثلاث متتاليات:

– تشمل المتتالية الأولى وصول قاضي القضاة إلى سلا، وإعجابه بشامة، وزواجه منها، وانتقالهما إلى فاس، ثم رحيلها إلى سلا بعد موته، وهي ما يمكن أن نعبر عنها بالحالة الأولى.

– أما المتتالية الثانية فتشمل مجموعة من التحولات تهم ما وقع لشامة، وتحرش العامل بها وبزوجها الثاني، وتعرفها على أحد الرجال الصالحين: (أبو موسى)، وغيرها من المضايقات التي تعرضت لها بسبب استبداد العامل

وأعوانه. وهو استبداد كما تبين الرواية يطال شخصيات متعددة، خاصة تجار الفندق الذي اعتبر رحى الاقتصاد في سلا.

– أما المتتالية الثالثة، فتحضر كحالة أخيرة تطرح نوعا من الفعل يمكن أن يقرأ كإرهاص بإصلاح النقص الذي يلقي بظلاله على النص. ويتمثل هذا الفعل في خروج أبي موسى بصحبة شامة ونساء أخريات لأداء صلاة الاستسقاء.

إن في هذا المسار الحكائي ما يجعلنا تبين بنيات تراثية تتأسس عليها الرواية، من حكاية وتاريخ وتصوف ،تسعف المبدع على التحرر والانعتاق من قبضة الرواية الغربية، والانزياح عن مسيرتها[5]. ومن أهم ما يلفت النظر، فظلا عن ذلك، كون الرواية تتخذ من عنوانها شاهدا على الانتماء التراثي .فكيف يسعف العنوان على توثيق العلاقة بين الرواية والتراث ؟.

2– ملامح التراث في عنوان الرواية

يعتبر العنوان عتبة أساسية لولج العالم الروائي. اختلف النقد حول وظائفه وأهميته. فإذا كان أمبرتو إيكو يؤكد أن العناوين الغامضة غير المخبرة تعتبر من أفضل العناوين، لأن أساس العنوان ليس في إيحاءاته الدلالية وإنما في وظيفته التعيينية التي تمكن من تمييز هذا النص عن زخم هائل من النصوص، مما يجعل العنوان كاسم العلم يحدد الشخص ويعينه تمييزا له عن غيره من الأشخاص، فإن إغراق جينيت وغيره من النقاد في تحديد الوظائف المناطة بالعنوان، يوحي بأهمية العناوين المخبرة والمشحونة دلاليا.

يقع عنوان رواية جارات أبي موسى موقعا وسطا بين العنوان المعتم والإخباري. فلا هو غامض ولا معتم بشكل كلي، لأنه يمكننا من اقتراح مسار دلالي ممكن قد تطوره الرواية وتستثمره. وهو قصة الجارات مع أبي موسى،

كما أنه غير مشبع دلاليا لأنه لا يمدنا بأية معطيات تسعفنا على تبين معالم هذه القصة وطبيعتها، سواء كانت مؤشرات فضائية أم دلالية .

لكن العنوان يجعلنا، رغم ذلك، وكما أسلفنا الذكر، نتبين ارتباطه بالتراث من خلال مكونه الاسمي. فأبو موسى يحيل في ثقافتنا العربية على شخصيات مرجعية تاريخية ودينية. فقد يحيل قبل اشتغاله النصي على سيدنا موسى، أو على أبي موسى الأشعري. لكن ارتباط النص بالواقع المغربي يجعلنا نربط الاسم بابي موسى الدكالي. وهو من الأولياء الصالحين الذين عاشوا أواخر عهد المرابطين وبداية حكم الموحدين، وهو من أقدم الأولياء الذين دفنوا بمدينة سلا، والذين اشتهروا بزهدهم وعلمهم بالرغم من أنه لم يترك كتبا. وقد ذكر ابن زيات صاحب "التشوف" أنه كان من كبار الأولياء، مما يؤكد منزلته ومكانته، وقد رحل من دكالة في اتجاه مدينة سلا، وهناك استقر إلى أن وافه أجله[6].

يحيل العنوان منذ البداية على عالم التصوف وما يحبل به من كرامات ومعجزات. ورغم أن العنوان لا يبئر أبا موسى وإنما جاراته، فهذا لا ينفي البعد الصوفي. إذ أن فهم دلالة العنوان تقتضي أولا معرفة الشخصية المعرفة باسم العلم وكراماتها، مما يتيح استشراف استفادة الجارات من هذه الكرامات. إنه تأويل وارد قبل قراءة النص. تتحقق بعض معالمه عند قراءة النص. حيث تشتغل شخصية أبي موسى كشخصية متصوفة لها كرامات، وحيث يتعرف القارئ على جارات أبي موسى ومدى استفادتهن من كراماته وصحبته.

إن توظيف البعد الصوفي في العنوان لا يقف عند حدود الاستثمار الفني، لكنه يهدف إلى خلق عوالم دلالية يعمل المتلقي على نثرها. فالرواية تحاول أن تعطي للمرأة صورة مختلفة عن تلك التي تحتفظ بها الذاكرة المغربية والعربية معا، والتي تجعل منها امرأة سلبية مهمشة. تتجلى الصورة المغايرة في المركز الذي تحتله المرأة في العنوان، إذ كان بإمكان الروائي "أن يختار عناوين أخرى

لروايته مثل "فندق الزيت" باعتباره الفضاء المحوري الذي ستجري فيه الأحداث المركزية في الرواية، علاوة على كونه الفضاء الذي "تتجاور فيه النساء مع أبي موسى، وما شاكل ذلك من العناوين التي لا شك أن العديد منها خامر ذهن الروائي قبل الإقدام على عنوانه المختار"[7].

أما المكانة النصية المفارقة للواقع فتتمثل في ما اختاره لهن أبو موسى، بحيث اعتمد عليهن لإقامة صلاة الاستسقاء بينما الأعراف والتقاليد تجعل تلك أمورا تخص الرجال، خاصة إذا كانت النساء ممن هن مهمشات في الواقع .

3 – ***مظاهر اشتغال التراث في النص .***

الرواية فضاء لأساليب متنوعة تمتاح إمكانياتها الفنية من حقول معرفية وسجلات لغوية، فيها نفحات تاريخية، وعجائبية، ومنقبية، وأدبية، تنصهر لتشكل مادة روائية. سنحاول الوقوف عند ملامح هذه البنيات لنبين طريقة حضورها وكيفية اشتغالها في النص .

3-***1- التاريخ***

من يقرأ الرواية لأول وهلة يكتفي بعشق الحكاية، وقد يتكرم بوصفها رواية تاريخية إن لم نقل نصا تاريخيا؛ إما لأن مؤلفها في رأيه مؤرخ، أو لأنه (أي القارئ-) لا يجد نفسه، وهو يقرأ النص، في الزمن الحاضر المعاصر.

قد يرتد القارئ بذاكرته إلى الوراء، محاولا تصنيف النص من خلال ما احتفظ به من صور وأحداث عن بعض النصوص الروائية العربية القديمة لسليم البستاني، أو لجرجي زيدان خاصة.وهي روايات،كما نعرف، اتخذت التاريخ بأحداثه وشخصياته إطارا وفضاء لها. ولعل ما يدعو بعض القراء إلى هذه المقارنة ليس الفضاء التاريخي فحسب، وإنما صياغة الحكاية[8]. لكن المسافة بين تلك النصوص القديمة و**جارات أبي موسى** شاسعة، ذلك أن **جارات أبي موسى** لا تجعل من الحكاية سوى وسيلة لبناء هيكلها الروائي، في حين تغدو الحكاية

في روايات جرجي زيدان غاية، إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة التاريخية خاصة، التي كتب خلالها هذا الكاتب، (القرن التاسع عشر). وهي فترة متسمة بمحاولة إعادة الاعتبار إلى الذات العربية بكل الوسائل، حتى ولو كان الأمر عبر الحلم بلحظات تاريخية ماضية، تتلألأ سماؤها، بر الحكاية، بإنجازات عربية مشرفة.

الحكاية لا تتشكل في جارات أبي موسى كمعطى سهل التناول، كما يبدو لنا من أول وهلة. إنها طبقات نصية تتأسس وفق خطابات متعددة، تتعالق أكثر مما تتجاور لتكتسب قيمتها الفنية، وترفض بذلك التصنيف الأحادي الذي قد يجعل منها رواية تاريخية.

لا أحد ينكر ظلال التاريخ في هذا النص الروائي، فجنس الرواية نفسه يقتضي ذلك لأن الرواية تاريخ اجتماعي كما يقول لوكاتش[9]، **وجارات أبي موسى** تعتمد أحداثا تاريخية لا تسردها بشكل تصاعدي يجعلها بؤرة العمل، ولكنها تبثها هنا وهناك لتشتغل بذلك كمزمنات (وهي كل الوحدات التي تفيد معنى الزمن) تسعف على التجذير التاريخي[10]. إنها إشارات مختزلة، كالإشارة إلى غرق الأسطول السلطاني وعلاقة الصلح بين قبيلتين، والمجاعة وكل ما يحيل عبر الوصف على فضاء قديم (يتعلق في النص بالعهد المريني على يد ابي الحسن وابنه ابي عنان). وربما هذا راجع إلى التخييل الذي يجعل الرواية تنفلت من أسر الاشتغال كمجاز خطابي للتاريخ وإعادة صياغة له"[11]. فإذا كانت كتابة التاريخ نفسها تتجاوز فن الإخبار لتصبح فعلا تأمليا وإدراكيا[12] فما بالنا بالكتابة الروائية التي أساسها التخييل والانزياح عن الواقع .

يأتي التاريخ إلى النص عبر مصفاة وعي إبداعي تشاكلت فيه ثقافات مختلفة للكاتب. مما جعله لا يكون المحور والغاية، ولكنه إطار لأحداث مختلفة تكشف عن الهموم والقضايا التي تشغل بال الكاتب.

إن التاريخ الحقيقي في هذا النص، هو تاريخ انتكاسة الذات وتدهورها ,لأن الرواية – ولكي نوضح التعريف السابق أكثر – سيرة ذاتية قبل أن تكون تاريخا اجتماعيا[13]. هكذا يعود النص إلى التاريخ، لا ليؤكد مصداقية الحكاية، وليكتب "التاريخ الرسمي الموثق للملوك والأمراء والقادة العسكريين رغم بعض انعكاسات ذلك في فصول محددة على شكل أوصاف، وإشارات سريعة"[14] وإنما ليكتب عن الفرد المقهور في عالم هجين بؤرته المهمش والضعيف والمحتقر. إن الرواية وفي كثير من الأحيان تهمش التاريخ لتتيح المجال لتناقضات المجتمع، فمجيئ الجورائي كحدث تبتدئ به الرواية يفترض تهيئ القارئ لاستقبال حدث سياسي ستعمل الرواية على تسريده وتأثيثه، لكنه ينتبه– أي القارئ– إلى تواري التاريخ وإعلاء الحكاية المستمدة من المحكي الشعبي والقائمة على تبئير بعض الأخلاق كالحيلة والمكر والدسيسة[15].

إن العودة إلى التاريخ لا تكون من أجل تثمينه، أو اتخاذه لحظة يخلد إليها الكاتب الضمني كبديل للحاضر والراهن. التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكسارته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه، خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم.

3-2-الرواية والحكاية

تعمل الرواية على مستوى البناء على استلهام هيكلة معظم فصولها من الحكاية الشعبية، بحيث تنتهي في معظم الأحيان بتدهور يليه تحسن. وتكون الشخصية المحورية (شامة) مدعوة في أحيان كثيرة إلى مواجهة عقبات تكلل بالنجاح، شأن البطل في الحكاية الشعبية. إن ما يجمع بين البنيتين هو التدهور الذي يطال البطل، لكنهما يختلفان في طبيعته. فهو في الحكاية لحظة معزولة تطال فردا واحدا، فيكون الصراع بذلك بين الخير والشر، لكنه في جارات أبي

موسى تدهور يطال النموذج ليتحقق الصراع بين الإنسان ونظام سياسي قائم أو بعض تجلياته. كما أن الرواية تستمد من الحكاية عباراتها وأساليبها كالتذكير بالحدث أو تلخيصه. وتصبح الرواية من خلال بعض أحداثها عجائبية تضع القارئ بين عتبتي الخيال والواقع كإشارة بعض الحجاج إلى تواجد أبي موسى في الحج في الوقت ذاته الذي أكد سكان مدينة سلا وجوده بها.

3-3-المنقبة

تستعير الرواية بعض عناصرها البنائية من المنقبة باعتبارها أدبا له خصائص تميزه، أهمها الشخصيات وما تأتيه من أفعال تخرج عن المعقول والمنطق، وتعكس القدرات الخارقة التي تأتيها الشخصية باعتبارها شخصية ذات كرامات. نصادف في النص شخصيتين[16] هما المجذوب وأبو موسى. يتفاوت النص في التعريف بهما؛ لأننا إذا كنا لا نتعامل مع الشخصية الأولى إلا خلال لحظة عابرة، (الإشارة إلى كرامته المتجلية في رتق سفينة السلطان بعد أن تعرضت للغرق) فإن حضور أبي موسى له وزنه وقوته في الرواية خاصة الأجزاء الأخيرة منها. وتجدر الإشارة إلى أنه لا يبأر كشخصية ذات كرامات منذ البداية. فهو يقتحم عالم الرواية كشخص غامض معزول لا يكلم أحدا، ولا يعرف عنه الآخرون أشياء كثيرة. ولن يخبرنا النص عن كرامته إلا بعد أن نتقدم كثيرا في القراءة، إذ ندرك كيف استطاع أبو موسى وهو في مغارته، أن يسلط على العامل جرمون حكة[17]، عندما أراد أن ينال من شرف شامة بعد اقتيادها إلى بيته. ولا أحد يدرك هذه الكرامة، ولا تخبر شامة غيرها بالخبر إلا عندما تقترب الرواية من نهايتها.

تتجسد في الشخصيتين معا بعض السمات التي تطال الشخصية في النص المنقبي، كالخلوة وشظف العيش، (وهو ما يخبرنا النص به عن أبي موسى الذي يقضي يومه في مغارة خارج المدينة يقتات من أعشاب البحر)، والكرامات،

وخرق القوانين الطبيعية، وتميز الأفعال والأخلاق التي ترقى بصاحب الكرامة إلى مصاف الأولياء.[18] لكن الرواية تعمل دوما على الحفاظ على خصائصها باعتبارها نصا روائيا. وهذا ما يتجلى لنا عبر مجموعة من العناصر:

1- التهميش السردي للشخصيتين: فإذا كانت المنقبة تخصص موضوعها لسيرة شخص، أو لحظات في حياته يكون الآخر شاهدا على تميزها، فإن الرواية لا تتخذهما بؤرة السرد؛ فحضور المجذوب يكون عابرا، كما أن أبا موسى لا يشكل محور السرد.

2- مصدر الحديث عن الكرامات، وهم عامة الناس حتى ليبدو للقارئ وهو يتابع أخبار الشخصية أن الأمر يتعلق بحكاية عجيبة، أو خرافة وهو ما ينمي الاعتقاد بعدم صدق الحكاية. وهذا ما يختلف مع ترجمات المتصوفة حيث يحيل المترجم صراحة إلى مصدر معلوماته، وما يؤمن شرعية كلامه كأن يقول: حدثني عبد الله بن أبي بكر وكان رجلا صالحا أو حدثني الثقة، أو غير واحد من الثقاة [19]

3- الاسترجاع بحيث لا نلاحظ تزامن وقوع الحدث ونقله سرديا، فالحديث عن الكرامة يأتي عبر الاسترجاع، كما أن النص لا يهيئنا لاستقبالها .

تساعدنا هذه الإستراتيجية في توظيف النص المنقبي على تأكيد ما قلناه سابقا عن الرواية من حيث هي نص يسعى إلى تأكيد روائيته. فهولا يحاور هذه البنية من أجل الدفاع عن حقائق خارج نصية، وإنما يستعير منها ما يساعده على بناء لحظة روائية وتشخيصها، وهي كما يقول محمد مفتاح "التوتر الذي نجده في كثير من تراجم الصوفية... التوتر الذي يكون مصدر استغراب ودهشة، لأنه يوحي بخرق بعض القوانين الطبيعية والسلوك الاجتماعي المتعارف عليه، ويوحي بالتناقض وما هو بالتناقض"[20]. فنحن في الرواية إزاء

عالم متوتر وفوضى لا تصدق، نسوق بعض مظاهرهما من خلال هذا المقطع الذي يحاور بنية النص القرآني:

"زلزلت المدينة زلزالها لما نزل من الإفلاس بتجارة فندق الزيت، وقد توقع كل من في سلا أن تظهر لهذا الإفلاس عواقب مفجعة على مكوس السلطان مما كان يجبى له من هذا البلد وعلى معيشة الناس خاصة، فباضمحلال المبادلات في فندق الزيت ذهبت أرزاق التجار والسماسرة وكتاب التقاليد والعقود والصناع وأصحاب الرباع والأكرية وتفجع له حتى النقالون على البغال والحمير والحمالون على ظهورهم والوازنون والخراصون والعيارون وحتى المسادون في الحمامات وبائعات الخبز وصناع القفف وأظرفة الدوم والتلاليس والشواءون ....".[21]

إننا إزاء عالم به من التناقضات الشيء الذي يؤدي إلى الدهشة وعدم التصديق، ينقلها السارد في كثير من الأحيان عبر سخرية مضمرة تخفي بين ثناياها سخطا وتذمرا كما نجد في الحوار الذي دار بين النقيب الذي تدخل من أجل فك أسر علي زوج شامة، و بين أحد قضاة العامل:

- "قال النقيب: وكيف البينة عليه في التحريض على هجرة التجار والإضرار بمداخل بيت المال؟

- قال المدهون: سفر موكله .. وكان ممن نفقت بنشاطهم تجارة سلا وقبوله تدبير تجارته وهو غير مؤهل لذلك وإدلاؤه ببيانات مكذوبة حول أرباحه وتشجيعه على هجرة بيدرو الذي وكله هو ثم هجرة ثلاثة من التجار كلهم تأثروا بخسارته وبما أفسد من سمعة فندق الزيت ....

النقيب: وما البينة عليه في شرب الخمر وعدم حسن إسلامه؟

المدهون: أما شرب الخمر فأثبتناه من زق وجده الأعوان بمخزن تجارته، وقد عرضناه على المحتسب فأجاب ذوو الخبرة من أصحابه بأنه آنية

من عمل مالقة استعملت لحمل الخمرة مدة جعلتها تتشبع بها، قال ذلك من له المهارة بالشم وبعرض شقاق الآنية على النار على طريقة خاصة"[22]

وتتوالى أقوال القاضي معتمدة التوثيق والحجة دون أن يخفى على القارئ كذبه، وبطلان كلامه لأن النص، وهذه من سماته، يسعى دوما إلى إمداد القارئ بمعرفة يقينية.

فنحن لا نلمس سخرية مباشرة وإنما محاكاة ساخرة تركز على تصوير الأسلوب الفقهي المتمنطق[23].

إن الرواية لا تحاور النص المنقبي لتأكيد مصداقيته، ولكنها تستعيره كموقف من العالم ورؤيا تعكس الرفض لأخلاق وسلوكات وأفعال تعمل على تدهور الفرد وانحطاطه، كما أنها لا تعمل على تقديسه وتثمينه باعتباره يطرح العالم البديل القادر على تجاوز العالم المعاصر وثقافته، وإنما تستعيره كسلوك يتيح التواصل مع العالم، وينفي القطيعة التي تجعل الآخر غير مقبول ومرفوض، يعكس ذلك إصرار شامة على البقاء في الفندق رغم ساكنته من النساء اللواتي وكما تخبرنا الرواية:

"لو أتاح الحاكم للعامة أن تقيم لهن موقدا جماعيا لأحالوهن إلى رماد وسط جمع مائج تعلوه التهاليل ويكشر فيه عن أنياب وتنتفخ فيه الأوداج ويخرج الزبد من الأفواه وتجحظ الأعين وتشبع الغرائز الوحشية بتأجيج وقود النار"[24].

سنتبين أكثر دور هذه البنية النصية في إنتاج المعنى وتأصيل الخطاب الروائي، من خلال وقوفنا على طبقة نصية أخرى هي الكرنفال.

والكرنفال ليس ظاهرة أدبية وإنما شكل تمثيلي ذو طبيعة شعائرية له لغته الخاصة[25]، وقواعده المميزة التي سنبحث عن بعض ظلالها في هذه الرواية.

له حضور أيضا في ثقافتنا المغربية يتجلى من خلال الاحتفالات الدينية التنكرية مثل عاشوراء أو عيد الأضحى في مناطق مختلفة من المغرب، أو من

خلال ما يعرف باحتفالات سلطان الطلبة. وهو الطقس التنكري المحاكي الذي يتيح للطلبة خلال يوم واحد أن يمارسوا شعائر الملك وطقوسه بكل حرية. كما لا ننكر أن ثقافة الكاتب الحديثة لها دور في استثمار هذا المكون. استثمار لا يهدف إلى التجريب أو التأصيل فحسب، لكنه وسيلة تمكن الكاتب من إدراج موقفه ووجهات نظره. فكيف يشتغل؟ وما هي تجلياته ؟

3-4- الروح الكرنفالية

إن أهم ما يميز الرواية ويحقق خصوصيتها كرواية هي الروح الكرنفالية التي تسعى إلى إشاعتها في سلوك الشخصيات وفضاءاتها.

وأول تجل لهذه الروح الكرنفالية هو فضاء الفندق. حيث يكون فضاء التقاء شخصيات تقوم على عدم التكافؤ المتمثل عبر تناقضات عدة، منها الاستقرار /التنقل، المقدس / المدنس، السامي/ والوضيع، لينعدم بذلك التمايز المفترض بين الناس خارج الحياة العادية. هكذا تتوزع شخصيات الفندق، أو يمكن تصنيفها. فإلى جانب شامة – وهي شخصية سامية اجتماعيا وأخلاقيا، لأنها محضية الأسياد والأمراء والملوك، والملمة بكل ما يستدعيه فضاء القصور من علم، وحسن تصرف، بالإضافة إلى ثقافتها الدينية التي تجعل منها شخصية ورعة – نجد زوجها الثاني علي، المعروف بتقواه وصبره رغم ما تعرض له من محن ومضايقات من طرف عامل المدينة، وأبا موسى الشخصية المتصوفة .في المقابل هناك :تودة وخوليا والنساء الست اللواتي التحقن بالفندق ومارسن كل شيء من أجل الاستمرار. تلك صورة عن حياة كرنفالية، خرجت عن خطها الاعتيادي. إنها– وكما يقول باختين –، "في حدود معينة حياة مقلوبة، وعالم معكوس"[26]. فالفندق فضاء هجين يتعايش، أو لنقل يتجاور فيه نمطان من الحياة: واحدة خاضعة لنظام صارم وأخرى حرة مليئة بالدنس والاحتقار والمهانة. ويحضر التناقض أيضا في إطار هذا التصنيف، بحيث يصور أبا موسى

كشخص لا قيمة له: "رجل لا يشتغل عند أحد ولا يتكفف لأحد. يعيش من عساليج البحر[27]، ثم كشخص له من الكرامات ما أخرج شامة من محنها العويصة. كذلك الشأن بالنسبة لعلي زوج شامة، فهو الورع الذي ينقطع عن العالم لفساده، ويلوذ بالطبيعة متوسلا خلوة صوفية مع أبي موسى ليحتمي من بطش عامل المدينة، ويقع في نهاية النص الروائي في زلات الغواية، ليختفي دون أن نعلم عنه شيئا، سوى ما تجود به ذاكرة القارئ من مسارات سردية ممكنة ترسم تعدد النهايات أو مغايراتها المختلفة.

وتتجلى إشاعة الروح الكرنفالية في تقلبات المصير الذي تخضع له معظم شخصيات النص الروائي، إذ تبئر الرواية في أحيان كثيرة شخصيات مثل شامة، وكبيرة ورقوش لتخبرنا عن حياتها، وما خضعت له من تحولات جعلتها تمر من حالة إلى أخرى، وتكون الغاية من ذلك تصوير الواقع المعاصر والحياة اليومية. وتبلغ هذه الروح أوجها في نهاية الرواية عندما يخرج أبو موسى- وهو الرجل الصالح -مع نساء يمارسن الرذيلة والبغاء لصلاة الاستسقاء. تضعنا الرواية بذلك أمام تصرفات يتعذر الكشف عنها في ظروف المجرى الاعتيادي للحياة، كما تكشف عن خرق وتعارض مع الجدية الرسمية وما يقتضيه الوضع الديني والاجتماعي من شروط لأداء هذه الصلاة. لكن الأمر هنا ليس مجرد خرق للعادي وحسب، وإنما هو لحظة بنائية في الرواية تعمل على طرح أحد جوانب أطروحتها، وعكس موقفها من العالم الداعي إلى التحرر من الخوف بطريقة كرنفالية. الخوف الذي كبل جميع شخصيات الرواية وجعلها تعيش خاضعة للعامل جرمون المعروف ببطشه، ودسائسه التي كانت وراء انتكاسة المدينة وأهلها.

إنه موقف من العالم. يقرب العالم من الإنسان، والإنسان من الإنسان. وتعبير حر عن رفض سياسة تجعل من الحالة القائمة للحياة اليومية والنظام الاجتماعي حالة مطلقة وأبدية.

إن نهاية الرواية هي أيضا محاولة لإشاعة ظلال من النسبية المرحة تدعو إلى التجديد، وربما في موت أبي موسى ما يؤكد ذلك، لأن الموت يوحي بولادة جديدة، وما اشتغال البحر كفضاء في النص إلا دليلا على تأكيد هذه التيمة فالبحر يرمز إلى التطهير والامتداد والتجدد.

تقوم الروح الكرنفالية على الضحك، لكنه هنا ضحك مكتوم مختزل ،فنحن لا نسمع الضحك نفسه، وإنما أثره الذي نمسك به عبر تموجات ساخرة تعسكها مواقف توضع فيها الشخصية، تبين بجلاء التناقض بين أقوالها وأفعالها. وهو ضحك عام يشمل الرموز لحملها على التجدد، نشير هنا على سبيل المثال إلى تحدي أبي موسى للعامل كرمون، وخروجه إلى الصلاة يوم الخميس بدل الجمعة مع النساء، وإلى تحدي الطبيعة للفقيه القائل:

"اللهم إن هذا منكر/ النساء لا يخرجن لطلب الغيث، إنها بدعة، إنها معرة لمدينتنا"[28].

لكن الرواية تخبرنا أنه:

"وفي الليل المظلم رأى الناس في سلا نجوم السماء تختفي بعد توهج، وشعروا بنسيم غربي لم يعتادوه في زمن الشدة وبدأ المطر قطرا ثم انهمر، وصار وابلا قويا، ولم يصدق الناس ما يرون وما يسمعون حتى تيقنوا أنه الغيث.... "[29]

خاتمة

هكذا نخلص إلى أن النص، رغم ما يوحي به من بساطة البناء، فهو يخفي من البنيات ما يجعله نصا روائيا يحاور نصوصا خارجية، يستفيد من بعض تقنياتها، ولكنه يدافع دوما عن بنيته، بحيث يخرج بالنص الخارجي عن أهدافه، كالتوثيق بالنسبة للتاريخ، وتأكيد الكرامة بالنسبة للمناقب، والبطولة بالنسبة للحكاية، موظفا في الآن نفسه آليات روائية عدة مثل الحوار والمنولوج، ويقدم لنا من تقنيات الكتابة الروائية ما يجعله رواية تمثل انفتاحا مستمرا يتيح عند كل نهاية بداية جديدة.[30] إنها بنيات تميز النص وتجعله يمتلك خصوصيته كرواية تبحث عن نفسها، وترتبط بواقعها وتأسس هويتها، لكننا نلاحظ أنها في مسيرتها تلك تدخل أيضا باب التجديد فيصبح الخطاب التراثي ذا وظيفة مزدوجة، تجعله الأولى مساهما في خصوصية الرواية ومحليتها، وتجعله الثانية وسيلة من وسائل التجديد، لأن الروائي العربي عامة، توجه نحو التراث خلال مرحلة أصبح فيها الأسلوب الواقعي أسلوبا مبتذلا، وأصبحت الحاجة إلى تجديد الخطاب الروائي ملحة .فنحت بذلك الرواية منحيين:

- منحى دفعها إلى الاهتمام بالتراث لاستلهام مادته وأسلوبه،
- ومنحى آثر الكتابة الغربية وما تتيحه من وسائل وتقنيات تسهم في الخروج من مأزق الخطاب الكلاسيكي.

وقد كان التوجه إلى الخطاب التراثي ناجعا ،لغنى تراثنا العربي وتنوعه بتنوع المناطق العربية والمغربية وتوزعه بين خطاب تراثي شفاهي وآخر مكتوب،جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة وفضاءات رحبة، همها ليس الاحتفاء بالتراث، وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها، ولجعله موقفا ورؤيا للعالم عبرها يكشف الروائي عن قضايا متعددة، وأسئلة شائكة. وهكذا مكنت هذه النصوص التراثية رواية **جارات أبي موسى** من التذكير ببعض

اللحظات المعتمة في التاريخ المغربي (خاصة وان التاريخ الرسمي لا يقف سوى على اللحظات المشرقة)، بما فيها الظلم والفقر والتهميش الذي عاشه الإنسان المغربي، وهي حالات تجد لها امتدادا في الحاضر. كما مكن التراث من إعادة النظر في بعض الثوابت والمقدسات التي صنعتها عقلية مخزنية، وجعل الرواية تقول ما لا يمكن قوله في الحالات الاعتيادية، وداخل الحياة اليومية. وبهذا يمكننا أن نقول إن رواية **جارات ابي موسى** استطاعت أن تصور الضعف والهزيمة والاختلال، وأن تدعو إلى التحرر من الخوف لمواجهة ما نراه ثابتا ومقدسا قصد التغيير والتجديد، بلغة رصينة بعيدة عن الخطابات الإيديولوجية المندفعة.وبطريقة غير مصطنعة تبتعد عن استثمار التراث بطريقة تعسفية تثقل النص وتلغي روائيته. فالتراث ركيزة أساس في بناء الرواية عبر التجذير التاريخي، وعبر السجل اللغوي، لكن الكاتب استطاع أن يصوغ ذلك في قالب روائي جعل تلك البنيات تتداخل وتتصهر لتشكل كلا روائيا منسجما. مما يعني أن تأصيل الرواية يقتضي معرفة بالتراث أولا ،ومرونة في المواقف إزاء ما يطرحه من قضايا في أفق استفادة جيدة وإضافة مثمرة. تمكن الرواية من الاستمرار والتجدد، بدل السقوط في المحاكاة التي قد تؤدي بها إلى طريق مسدود.

الهوامش

---

1 - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص : 7

2 - هذا لا ينفي وجو بعض الكتابات التي اتخذت من التاريخ سواء المغربي أم العام موضوعا لها قبل هذه الفترة. ولكنها نماذج متفرقة وقليلة لا تعتمد في القول بالوعي بالكتابة التراثية. نذكر **وزير غرناطة** لعبد الهادي بوطالب خلال الستينات و **دفنا الماضي والمعلم علي** لعبد الكريم غلاب، و**الريح الشتوية لمبارك** ربيع.

3 -Genette (G) : ***Figures III*** ,Edition du Seuil, Paris 1972 P : 192.

4- *نفسه*، ص: 192

5 - د.فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية. بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، دمشق، مؤسسة القدموس الثقافية، 2007. ص :10

6 - ابن الزيات، أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي. تحقيق احمد أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1984،

7 - سعيد يقطين: صورة المرأة في رواية جارات أبي موسى انظر موقع الكاتب على صفحات الأنترنيت

8 - تبنى الحكاية على التشويق والاهتمام بالموضوع العاطفي

9 - Gorge. Lukacs : ***La théorie du roman .trad .de l'allemand par Jean Clairevoye,Paris .Gonthier, 1963,p50***

10 - ونعني به: l'ancrage historique انظر

Greimas(A.J),Courtes(J) : **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Hahette,Paris,1979, p16

11 - محمد القاضي: الرواية والتاريخ.. دراسات في تخييل المرجعي تونس دار المعرفة، 2008. ص: 67

12 المرجع نفسه ص" 66

13 -Ibid

14- أحمد اليابوري : ***في الرواية العربية، التكون والاشتغال*** *شركة النشر والتوزيع ط1 2000*

15- انظر بداية الرواية

16- ركزنا على الشخصيات التي ذكرت لها كرامات. وهذا لا ينفي وجود شخصيات تلون بسمات تقترب في جوهرها بالصفات الصوفية. ونذكر على سبيل المثال شامة.

17- انظر الرواية ص:107

18 - " : هناك مقاطع عدة تشير إلى صفاته منها " كأنه في التقاطه للعساليج من الشاطئ يقوم بعبادة ما بسكينة تامة لا فورة فيها" (ص98)، "وأسنانه البراقة ليست عادية. ولا في حال من يعيشون عيشته " 100، و"عينيه الرحيمتين ووجهه النوراني" (ص (186)، "وهو بعد أن قضى الليل مستيقظاً متعبداً لم يظهر عليه: أثر نوم ولا أثر إجهاد أو إعيـــــاء" (ص101)، " "ولا شيء يكدر صفو قلبه إذن، ولا غشاوة على بصره الذي ينظر إلى الحقيقة ص:96

19- انظر في هذا الصدد ابن الزيات أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي: ***التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي***، تحقيق أحمد التوفيق منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ط 1، 1984، ص: 144-142

20- محمد مفتاح: الواقع والعالم الممكن في المناقب الصوفية ص 34 انظر **التاريخ وأدب المناقب** *منشورات الجمعية المغربية للبحث التاريخي 1989*

21- الرواية، ص: 125.

22- ***نفسه***، ص: 141

23- اليابوري أحمد: ***دينامية النص الروائي***. الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب .ط1 -1993، ص، 126

24- الرواية: ص:165

25- باختين: ***شعرية دوستويفسكي***، ترجمة جميل نصيف التكريتي. مراجعة حياة شرارة، الدار البيضاء، دار تبقال للنشر، 1986، ص 179

26- باختين (ميخائيل): ***شعرية دوستوفسكي، ص : 180***

27- ***الرواية***، ص: 65

28 - ***الرواية***، ص: 190

29 - ***نفسه***، ص: 190

30- اليابوري : ***مرجع سبق ذكره***، ص51.

تفاعل الأجناس الأدبيّة في رواية
"دار الباشا"[1] لحسن نصر

أ. حاتم السالمي

جامعة منّوبة - تونس

إنّ قارئ أثر "دار الباشا" لحسن نصر[2] لا يسعه إلاّ أنْ يُلاحظ ذلك التّفاعل الخلاّق بين الأجناس الأدبيّة حتّى إنّه يعزّ عليه أحيانا أنْ يتبيّن بيسر حقيقة الجنس الأدبيّ الّذي يتحرّك في أحنائه هذا الأثر الفنّيّ.

وهذه السّمة البنائيّة الّتي جاء عليه الأثر جعلت بعض النّقّاد يقفون حيارى أمام خصائصه الأجناسيّة.[3]

وبناء على ما تقدّم فإنّ هذا الأثر الأدبيّ يتوفّر على خصائص فنّيّة أهّلته لأنْ يكون خليقا بتجاوز القوالب الفنّيّة للرّواية الغربيّة، وبهذا المعنى تسعى الرّواية المغاربيّة – وهي القريبة ثقافة ومكانا من نظيرتها الغربيّة– إلى تجاوز الأشكال المحسوبة من المواضعات الأجناسيّة للرّواية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار تفاعل ***interaction*** الأجناس الأدبيّة وامتزاج الفنّون ميسما خاصّا من مياسم رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

ومن هذا المنطق والمنطلق ستتّجه عنايتنا في هذا المقال إلى رصد ذلك التّفاعل والتّعالق بين الأجناس الأدبيّة والفنون في هذا الأثر. فأين يتجلّى لنا ذلك التّفاعل بين الأجناس؟ وأين يظهر ذلك التّقاطع بين الفنون في هذه الرّواية؟

إنّ أثر "دار الباشا" جنس قلق لا يقيم إلاّ في مواطن الغموض والحيرة والتّوتر. لهذا تتنازعه أجناس أدبيّة شتّى، ومن أهمّ الأجناس المُتفاعلة مع هذا النّصّ جنس السّيرة الذّاتيّة ***Autobiographie***. إلاّ أنّ هذا المدّ والجزر بين

الرّواية والسّيرة الذّاتيّة ليس بالأمر البيّن في الكتابة، من ذلك اعتماد الأزواج في أسلوب الرّواية ***narration***، فنحن نتلقّى الأحداث من راوٍ ***narrateur*** يروي القصّة بضمير الغائب، ونتلقّى ما يدور في هذا العالم المُتخيَّلِ ***monde fictif*** مرّة أخرى من راوٍ يستعمل ضمير المُتكلّم، فهذا الذّهاب والإيّاب بين الضّميرين يطمس أحيانا كثيرة خصائص أدب السّيرة الذّاتيّة، بل ما زاد الأمر تعقيدا أنّ الأثر يخلو من ميثاق السّير ذاتيّ ***Pacte Autobiographique*** الّذي يَستهلّ به الكاتب نصّ السّيرة الذّاتيّة. موكّدا وجود تطابق بين الكاتب والرّاوي والبطل.[4]

بيد أنّ منعم النّظر في هذا العمل الفنّيّ يقف على لطف الحيلة الّتي أخفى بمقتضاها المُؤلِّفُ ما يُوجد من تطابق بينه وبين "مرتضى الشّامخ" بطل الرّواية، فثمّة إذن في الأثر من العلامات النّصيّة ما يهدي القارئ إلى تبيّن تلك الأسباب والأنساب الخفيّة الرّابطة بينم الشّخصيّة المَروِيّةِ وحسن نصر.[5]

ولعلّ أهمّ خصيصة فنيّة في الأثر تُبِينُ عن مكنون الصّلات بين "عونيْ السّرد" ***narratives instances*** المؤلِّفُ والرّاوي ذلك الازدواج في البناء الزّمنيّ، ذلك أنّ السّرد يتحرّك بين الماضي والحاضر في حركة لاتني تكشف – من بعض الوجوه– تسلّل أسلوب السّيرة الذّاتيّة إلى الرّواية فحسبنا أنْ ننظر في تلك المرواحات اللّطيفة بين محطّات الطّفولة ومرحلة الكهولة حتّى ندرك ذلك الخيط الفنّيّ الرّفيع القائم بين فنّ السّيرة الذّاتيّة وفنّ الرّواية، ولعلّ تعليق الرّاوي على ما يروي من لوحات سرديّة تتعلّق بهاتين المرحلتين من حياة الشّخصيّة الرّئيسة حقيق بفضح تلك المُواربة الفنيّة الّتي اعتمدها حسن نصر في إخراج نصّه الأدبيّ.

ففي الفصل الثّالث يخبرنا الرّاوي عن حدث انفصال "مرتضى الشّامخ" الطّفل عن أمّه عندما أقدمت على الزّواج من رجل آخر، ثمّ يُعلّق على ما خلّفه هذا الحدث من مرارة في نفس الطّفل، قائلا: "هل تكون أمّه قد غدرت به

وتخلّت عنه، قالت له: "ستسبقني مع خالتك مُنجيّة إلى دار العرس لأنّ لي شأنا وسألحق بك بعد حين"،[6] ثمّ يُواصل الرّاوي كلامه قائلا "منذ مدّة بدأوا يتحدّثون أمامه عن دار العرس، يعدّون أنفسهم له: نسجوا خيوط الحكاية، ورسموا كلّ شيء بإتقان. الآن عرف سرّ تلك الحركات والهمسات الخفيّة، ونظرات الأعين وما تكنّ الصّدور، وأشياء أخرى أدخلت على نفسه الشّكّ والحيرة، والآن فقط، فهم سرّ تلك النّبرة الحزينة في صوت أمّه، وهي تسلّمه في يديْ الخالة مُنجيّة"[7].

يكشف لنا هذا الشّاهد عن عمق الصّلة بين الرّاوي كهلا والمَرويِّ عنه طفلا، من ذلك أنّ المشيرات الزّمنيّة الموصولة بأفعال الإدراك من نحو "الآن عرف، الآن فقط فهم) تدلّ على وجود وشائج قربى بين الطّفل المُعذّب صغيرا والمُتكلّم الرّاوي المُتألّم كبيرا، ثمّ إنّ الضّمير المُتّصل في "أمّه" يعبّر عن ذاتيّة مفرطة في سرد قصّة الطّفل، إذ ثمّة شيْء من التّعاطف مع الشّخصيّة المرويّة غير يسير.

فعلى هذا النّحو نقف على تطابق بين الرّاوي وبطل القصّة –وإنْ أوهمنا المُؤَلِّف بغير ذلك عبر استعمال ضمير المفرد الغائب في رواية الأحداث–.

وعلاوة على ذلك فإنّ الرّاوي –وهو يعود بنا القهقرى إلى حياة الطّفل في حيّ "دار الباشا" في شكل استرجاع ***Analepse***– يقحم ذاته في الرّواية إقحاما.[8] وآية ذلك حديثه عن قصّة الكنز من نحو قوله "والجماعة قد نال منهم التعب وهدّهم الاعياء، فشلوا فشلا ذريعا في العثور على الكنز".[9]

يُفصح إذن الرّاوي عن هويّته بعد مخاتلة كبرى مارسها على المَرويّ له ***narrataire***، فقد أبان عن صلته بذلك الطّفل، وبناء على ذلك فإنّ استعمال ضمير المُتكلّم على هذه الشّاكلة يشدّ الأثر، بلا ريب إلى جنس السّيرة الذّاتيّة، إلاّ أنّ تداخل الأزمنة(الماضي، الحاضر، المستقبل) وتداخل الضّمائر في الرّواية

(الغائب، المُتكلّم، المُخَاطَب) يجعلان الأثر في مفترق طرق تتلاقى فيه الأجناس الأدبيّة بمقتضى الخلق الفنّيّ.

ولئن كان الأثر مصوغا بأسلوب السّيرة الذّاتيّة، فإنّه سرعان ما يرتدّ على أعقابه إلى جنس الرّواية بتعدّد فصوله وامتداد أحداثه وتنوّع شخصيّاته، ومن ثمّ يمكن القول إنّ "دار الباشا" تأخذ من السّيرة الذّاتيّة بحظّ عظيم إغناءً لجنس الرّواية وخروجا به عن بوتقة القوالب الغربيّة الصّارمة في إنشاء جنس الرّواية.

هكذا يُسهم التّفاعل بين أدب السّيرة والرّواية في إنجاب جنس طريف ينوس بين ذينك الجنسين، ونعني بهذا الجنس الوليد- بطبيعة الحال- رواية سير ذاتيّة ***Roman autobiographique*** .

على أنّ التّفاعل بين الأجناس في هذا الأثر لا يقف عند حدود استدعاء جنس السّيرة الذّاتيّة، بل نلفي ذلك التّفاعل ماثلا في استضافة الفنّ المسرحيّ، فكيف يظهر لنا ذلك؟

في الواقع توقّف أغلب النّقّاد الّذين لطّفوا النّظر في رواية"دار الباشا" عند أهمّيّة السّيرة الذّاتيّة ودورها في توليد أدبيّة هذا العمل الفنّيّ،[10] إلاّ أنّهم لم يتطرّقوا إلى استرفاد المُؤلِّفِ تقنيّات الفنّ المسرحيّ، ولعلّ انصراف النّقّاد عن تدبّر هذه المسألة يسوّغه طغيان أسلوب السّيرة الذّاتيّة الّذي حجب عن الأنظار معالم الكتابة المسرحيّة. لهذا ليس بالأمر اليسير أنْ نحدّد المواطن الّتي استقدم فيها حسن نصر مقوّمات النّصّ المسرحيّ.

إنّ النّاظر في هذا الأثر بعين التّحقيق يلفت انتباهه تقسيم صاحب الرّواية عمله إلى أربعة مقاطع كبرى على غرار المناظر المسرحيّة. فوسم المنظر الأوّل بعنوان "الفاتحة عالم الألوان" وجعل له فصولا أربعة مرقّمة بالأرقام الرّومانيّة (الفصلI الفصلII الفصلIII الفصلIV)، ثمّ وسم القسم الثّاني الموالي

– وهو عبارة عن منظر ثانٍ– بعنوان "الرّبع يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ". وهو متألّف من ثلاثة فصول.

ثمّ جعل نصف العمل على شاكلة المنظر الثّالث، ونعته بـ"النّصف زمن التّيه" وأقامه على سبعة فصول، ثمّ أسدل السّتار بمنظر رابع هو تتمّة العمل ووسمه بـ"الرّبع الأخير هدير الصّمت"، وقد بناه على فصول خمسة مشفوعة بنهاية كانت بمنزلة الإشارة الرّكحيّة الخاتمة للعرض المسرحيّ.

أَ فَلاَ يُوحي هذا التّوزيع المخصوص لمراحل الأثر بتأثّر بالفنّ المسرحيّ واضح، إذ استعاض حسن نصر عن أقسام الرّواية المعهودة بما يشبه المناظر المسرحيّة، ولقد أخرجها المُؤلِّفُ أربعة مناظر جاعلا داخل كلّ منظر فصولا تضمّ بين دفْتيها ما يشبه المشاهد المسرحيّة.

ثمّ إنّ مُتأمّل العناوين الواسمة لكلّ قسم من الرّواية، يجد أنّ لها بالمسرح أسبابا وأنسابا. ولعلّ ما يُقرّب هذا الأثر من مملكة المسرح تلك المشاهد الكثيرة الّتي تحفل بها "دار الباشا""، ذلك أنّ هذه المشاهد المنقولة في قالب حوار بين الشّخصيّات متلفّعة بحرارة الخطاب المسرحيّ لذلك تأتي أقوال الشّخصيّات أحيانا مسوقة مساق السّرد المشهديّ ***récit scènique***، ومن مثال ذلك المشهد المصوّر لما يحدث داخل الكُتَّاب، فهو مشهد يجعل من الكُتَّاب ركحا مسرحيّا يعجّ بالحركة والأصوات، ولعلّ هذا المقطع الحواريّ المُستلهم من بناء الحوار المسرحيّ من شأنه أنْ يُعزّز وجاهة ما ذهبنا إليه: " نعم سيّدي***!***.... وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ (حوار)

- فيُجيبه المُؤدّب بصوت الصّادح الخشن(إشارة ركحيّة)
- فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)
- فيردّد الصّبيّ الآية من ورائه(إشارة ركحيّة)
- ... فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)

يترك الإملاء يتواصل(إشارة ركحيّة)."[11]

إنّ المثال الّذي نحن بصدده يكشف عن حضور للخطاب المسرحيّ بيّن، وممّا يدلّ على هذا الحضور أنّ الخطاب تتجاذبه الإشارات الرّكحيّة من ناحية والحوار من ناحيّة أخرى. ولمّا كان حسن نصر يُمارس على القارئ لعبة الإخفاء في بناء هذه الرّواية أورد الإشارات الرّكحيّة في بعض المشاهد الحواريّة دون وضع علامات شكليّة صريحة تدلّ عليها.

فلئن اختفت العلامات النّصيّة المُجسّمة للإشارات الرّكحيّة فإنّ خطاب الرّاوي المُنسّق لهذا المشهد يميط اللّثام عن هذه اللعبة الفنّيّة. فيكفي أنْ ننظر في هذين المثالين نظرة المُتأنّي حتّى نتبيّن أنّ كلام الرّاوي يقوم بديلا من الإشارات الرّكحيّة ، ذلك أنّ تدخّل الرّاوي على هذا النّحو لتنضيد الحوار "فيردّد الصّبيّ الآية من ورائه" جاء على طراز الخطاب المسرحيّ الإشاريّ في النّصّ المسرحيّ . فثمّة تركيز على هيأة الشّخصيّة وصوتها. ثمّ إنّ تدخّل الرّاوي في المرّة الثّانية (يترك الإملاء يتواصل) لم يرد بقصد تحديد صوت المُمثّل وهيأته، وإنّما ورد على سبيل الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر. فتدخّل الرّاوي في المثال الّذي نحن بصدده يُمثّل الخطّ الفاصل بين المشهد المسرحيّ واللّوحة السّرديّة.

ولعلّ هذا النّصّ الإشاريّ كفيل بتوضيح المسألة "يترك الإملاء يتواصل" فبهذه الإشارة القصيرة تمّ الانتقال من مشهد غائب ماض أحيته الذّاكرة إلى مشهد آخر حاضر يأتي على هيأة وصف الدّيكور في المسرح.

وإذا ما انتقلنا إلى مشهد آخر ازددنا اقترابا من عالم المسرح من خلال استرفاد الألوان والأضواء والخطوط والأشكال على غرار ما نجد من ديكور يُؤثّث به الرّكح المسرحيّ من نحو ما نقف عليه في هذه الإشارة الوصفيّة "المباني ذات الحيطان العالية تلقي ظلّها على الجدران المُقابلة، تحجب ضوء

الشّمس المائلة للغروب ترسم أشكالا مُختلفة وخطوطا أخرى مُنحنيّة، مُكوّنة مع حافة السّطوح، زوايا حادّة، زوايا منفرجة، أضواء هنا، ظلال هناك".[12]

هكذا تسلّلت تقنيّات العرض المسرحيّ من إضاءة وديكور ومكوّنات الفرجة المسرحيّة إلى رواية "دار الباشا" إلى الحدّ الّذي يخال فيه القارئ أنّه إزاء مشهد مسرحيّ مُكتمل العناصر.

بيد أنّ استلهام روح المسرح لا يقتصر على ما ذكرنا بل يتعدّى إلى استدعاء تقنيّة القناع***Masque***، ولقد وقع توظيفها في تشكيل صورة "مرتضى الشّامخ"، فنحن أحيانا إزاء صورة له تأتينا من مصفاة راوٍ غائب عن الحكاية ***narrateur hétérodiégitique*** ونحن في بعض الأحيان إزاء صورة له تأتينا من منظور ***perspective*** راوٍ مشارك في الحكاية ***narrateur homodiégitique***.

ولا تُفهم هذه اللّعبة المعقدّة في "تقنيع" شخصيّة "مرتضى الشّامخ" إلاّ بأخرة من الوقت بعد تضليل القارئ وإرهاقه، إذ نكتشف أنّ المَروِيّ عنه بضمير الغائب منذ بداية الرّواية لا يعدو أنْ يكون إلاّ الوجه الآخر لـــ"مرتضى الشّامخ"، فالرّاوي المُمسك بقياد السّرد[13] منذ فاتحة الأثر، إنّما هو ذلك الطّفل- الكهل المُحتجب وراء لعبة الضّمائر.

إنّ المراوحة بين ضميرين في القصّ مختلفين من شأنه أنْ يدعّم تقنيّة القناع، بل إنّ توظيف ضمير المفرد المُخاطَب "أنتَ" يعمّق هذه اللّعبة المسرحيّة القائمة على التّخفّي. فعلى هذا المنوال يستضيف حسن نصر لعبة القناع من المسرح لا على سبيل المُحاكاة، وإنّما على سبيل الإبداع تضليلا للقارئ وإمعانا في إرباكه. هكذا أدركنا تفاعل الخطاب المسرحيّ مع الخطاب الرّوائيّ تفاعلا خلاّقا، فهل يقتصر الأمر على استرفاد الخطاب المسرحيّ؟

إنّ المطّلع على رواية "دار الباشا" لا يرهقه من أمره عُسْرًا أنْ يقف على مدى تفاعل الشّعر مع نسيج هذه الرّواية، فزيادة على أنّ الشّعر يشدّ الرّواية إلى منابتها العربيّة من جهة كونه المَعين الأوّل للتّعبير عن الذّات عند العرب القدامى، فهو النّسغ المُغذّي لخطابها الأدبيّ.

والحقّ أنّ تفاعل الشّعر مع رواية "دار الباشا" يستخلص منذ عتباتها الأولى. فنحن واجدون احتفاءً بالشّعر بالغا قبل فاتحة الرّواية، ذلك أنّ حسن نصر اختار من النّصوص المُصاحبة ***para-textes*** في التّصدير ما يمتّ للشّعر بسبب كبير. فلقد أورد المُولّفُ مدخلا شعريّا أوّل استقاه من ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشّابي(ت ***1934***م)[14] ثمّ أورد مدخلا ثانيّا من الشّعر تخيّره من شعر خليل حاوي(ت ***1982***م)، وهذا المدخل مقتطف من"نهر الرّماد".[15]

وقد يتساءل الدّارس لماذا انتقى حسن نصر من الشّعر العربيّ الحديث هذين النّصّين الشّعريين بالذّات؟

إنّ مدار القطعتين الواردتين في التّصدير على معنى الإرادة والحركة وروح التّجاوز، ثمّ إنّ النّصّين المُصاحبين يشيران إلى ضرورة التّحلّي بنفس توّاقة إلى كسر القيود ومُغالبة العقبات نفيّا للجمود والعدم. ولعلّ هذه الرّوح الكامنة في نصّيْ التّصدير لوّنت الرّواية بخطاب شعريّ تسكنه أحيانا كثيرة لغة الرّمز والإشارة والإيحاء إلى حدّ الغموض لذلك يتردّد الخطاب في"دار الباشا" بين مملكة النّثر ومملكة الشّعر، ومن الأمثلة الدّالة على تشبّع "دار الباشا" بالشّعريّة ***poéticité*** ما ورد في فاتحة الرّواية "يتسلّل شارع دار الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة، يتوغّل في أعماقها، يبسُط ذراعه الطّويلة" ثمّ توغل العبارة في الشّعريّة فإذا الرّاوي يقول "يختصر [يعني شارع دار الباشا] المسافة الفاصلة بين (الرّبط) وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة".[16]

على إيقاع هذه الصّور المتلفّعة بالشّعريّة تنفتح الرّواية مُستعيرة من الشّعر توهّجه ولطف تصاويره، ورونق مجازه وروعته، ثمّ تتوقّل العبارة في سلّم الشّعريّة كلّما أوغل الرّاوي في سبر أغوار الشّخصيّة الرّئيسة وفي استجلاء مكنوناتها من جنس ما نلفيه في هذا المقطع المُفعم بالشّعريّة.

"قلت في نفسي: سأكشف من جديد عن مكنوناتك، وما تنطوي عليه من سحر، وما تُخفيه من كنوز، وتلك الثّروة من الأساطير والغرائب. بعد أنْ قَبَضَ عليّ العذاب بيد من حديد، ثمّ سَاقني إليك من جديد في ثوب فوضويّ مهلهل، مقطوع الجذور، عجينة رخوة قابلة لأيّ تشكّل".[17]

على هذا الطّراز من التّصوير الشّعريّ شاد الرّاوي خطابه القصصيّ ممّا يجعل الشّعر بأسلوبه وإيقاعه وصوره نسغا مغذيّا لأدبيّة هذا النّصّ الرّوائيّ لاسيما إذا أخذنا في حسابنا أنّ حسن نصر يستدعي داخل متن الرّواية أشعارا عربيّة قديمة تتلاءم والوضع الّذي يكون فيه "مرتضى الشّامخ"، فإذا نحن ندخل رحلة البحث عن الذّات في صحراء موريتانيا من خلال بيت أبي الطّيب المُتنبّي (ت**354** هـ)

ذَرَانِيْ وَالْفَلاَةَ بِلاَ دَلِيْلٍ وَوَجْهِيْ وَالْهَجِيْرَ بِلاَ لِثَامِ[18]

إنّ الشّاهد المُستضاف في النّصّ الأدبيّ بحسب تعبير أنطوان كونبنيون ***Antoine Compagnon*** كتابة وعمل ووظيفة **2**[19]. وبهذا التّصوّر يصبح البيت المُوظّف في نصّ الرّواية من جنس التّناص ***L'inter-textualité*** الّذي يعطي للنّصّ الثّاني المُستشهد فيه اتّجاه الفنيّ (الانفصال عن السّائد الفنّيّ إبداعا) واتّجاهه الدّلاليّ (رغبة مرتضى الشّامخ في المغامرة بحثا عن آفاق جديدة لنحت الذّات والكيان).

على هذا النّحو يغدو الشّعر مُولّدا لحركة السّرد بانيا للاتّجاه الدّلاليّ للنّصّ الرّوائيّ. ثمّ إنّ حسن نصر لم يسترفد شعر المُتنبّي، بل استوحى روح التّمرّد

من شعر الشّنفرى ذلك الشّاعر المُحاسب لقبيلته والمارق عن نظامها القيميّ، وبهذا الشّكل يستنفر حسن نصر ما في الشّنفرى وشعره من رموز تناسب شخصيّة "مرتضى الشّامخ".

ثمّ إنّ ملطّف النّظر في رواية "دار الباشا" يجد استضافة للشّعر الصّوفيّ، إذ عمد المُؤلِّفُ إلى استنباط الطّاقة الرّمزيّة الثّاوية في هذا الشّعر خدمة لمقاصد الرّواية من نظير ما نلفيه في الفصل الثّامن :

دَعِ الْأَقْمَارَ تَغْرُبُ أَوْ تُنِيْرُ   لَنَا بَدْرٌ تَذُلُّ لَهُ الْبُدُورُ
لَنَا مِنْ نُورِهِ فِيْ كُلِّ وَقْتٍ   ضِيَاءٌ مَا تُغَيِّرُه الدُّهُورُ. [20]

إنّ الشّاهد الّذي نحن منه بسبيل يشدّ رواية "دار الباشا" إلى جنس الشّعر، وهو إلى ذلك يكشف عن صورة "مرتضى الشّامخ" طفلا باحثا عن برد اليقين في التّجربة الصّوفيّة الرّوحيّة بعد أنْ فقد الثّقة في الرّوابط العائليّة والاجتماعيّة.

ثمّ إنّ منعم النّظر في منزلة الشّعر في رواية حسن نصر يسترعي انتباهه أنّ تفاعل الشّعر مع الأثر لم يتوقّف عند حدود التّناص وإعادة الكتابة، بل تخطّى ذلك إلى بناء صور سرديّة جاءت على إيقاع الشّعر الحرّ، من ذلك ما نقف عليه في الفصل السّابع عشر- والرّواية قاب قوسين أو أدنى من نهايتها- فكأنّ استقدام أسطر شعريّة قصار خفاف فيه إيحاء بنهاية الرّواية، ففي هذا الطّور من الرّواية انصرف المُؤلِّف- الرّاوي عن المنثور إلى المنظوم موزّعا كلامه – وهو في الأصل بيت لأبي الطيب المتنبي- على طراز القصيدة الحديثة القائمة على نظام السّطر والتّفعليّة:

كَمْ قَدْ قُتِلْتُ
وَكَمْ قَدَّمْتُ عِنْدَهُم
ثُمَّ انْتَفَضْتُ
فَزَالَ الْقَبْرُ وَالْكَفَنُ. [21]

يقوم هذا التّوزيع البصريّ المخصوص للكلام على وجه الورقة شاهدا بليغا على مدى تفاعل الشّعر مع روح نصّ "دار الباشا"، فالشّعر عنصر محرّك لسرديّة ***narrativité*** هذه الرّواية، وإذا تدبّرنا هذا المقطع الشّعريّ ألفيناه موقّعا على إيقاع ذات "مرتضى الشّامخ"، بل إنّه شعر مسرّد لما داخله من أفعال سرديّة "قُتلت- قدّمت عندهم- انتفضت- فزال القبر والكفن"

فبين إيقاع الشّعر وحركة النّفس تواشج تامّ بما يدلّ على أنّ هذا الشّعر المُنزّل في حركة النّصّ معبّر عمّا تقتضي الأحداث من اتّجاه في هذا الطّور من حياة الشّخصيّة. لذلك فليس الشّعر الكائن في الرّواية من قبيل التّرف أو من جنس الاستطراد المُعطّل لحركة السّرد، وإنّما هو القلب النّابض الّذي تستمدّ منه الحركة السّرديّة قوّتها، ومن ثمّ فإنّ الشّعر مندرج في التّركيب القصصيّ لرواية "دار الباشا".

هكذا تبيّنَا ما للشّعر من قيمة تركيبيّة سرديّة في تشكيل أدبيّة هذه الرّواية. فهل للشّعر الشّعبيّ الوارد في شكل أغانٍ شعبيّة من دور في تطعيم سرديّة "دار الباشا"؟

إنّ حسن نصر وهو يبحث عن أفق للرّواية العربيّة جديد عاد إلى بلاغة الشّعر الشّعبيّ الملحون ليجعله موردًا مهمّا من موارد بناء روايته، فاللافت للنّظر أنّ استضافة هذا اللّون من الشّعر يجيء في سياق دفع خطّ السّرد في هذا الأثر، ومن ثمّ يُسهم هذا الصّنف من الأدب الهامشيّ في توجيه أفق الدّلالة بما يُساهم- من بعض الوجوه- في استجلاء سمات الشّخصيّات لاسيما شخصيّة "مرتضى الشّامخ" الّتي تدور في فلكها سائر شخصيّات الرّواية، لهذا يتفاعل الشّعر الشّعبيّ مع اتّجاه الأحداث في النّصّ، ومن هذه الجهة نقف على تناسب واضح بين مضمون الشّعر والوضع الّذي تعيشه الشّخصيّة.

ولعلّ أبرز مثال يجسّم هذا التّوجّه في الكتابة الرّوائيّة ماجاء على لسان "العمّ منصور"، فهو تغنّى بأغنيّة شعبيّة تُوحي- بوجه من الوجوه- بما يُكابد "مرتضى الشّامخ" من ألوان الحرمان جرّاء الابتعاد عن الأهل والوطن. فحسبنا أنْ نتأمّل هذه القطعة من الشّعر الشّعبيّ حتّى نستصفي هذا المنزع في الكتابة الرّوائيّة المُشيحة بوجهها عن القوالب الغربيّة المتداولة في إنشاء الرّواية:

سلّم ع الأهلي
وع المن هو يسأل عن حالي
بيتنا توصلها
راهي في الطّرف القبلاوي
بيتنا توصلها
لازم لأمّي تقوللها
الحيّ روّح ظلّ مقابلها
توفى أيّام المعدودين
على بلادي صابر عامين
على بلادي"[22]

إنّ المثال المستقى من رواية "دار الباشا" يبرز النّحو الّذي استثمر به حسن نصر الأغنية الشّعبيّة للتّعبير تعبيرا مصوّرا شعرا عن وجه من وجوه البطل المُتغرّب عن الأهل والوطن. وما تغنّى به"العمّ منصور" من شعر شعبيّ تنعكس عليه ظلال شخصيّة مرتضى الشّامخ وقد أضناه البعاد عن دار الباشا.

وعلى هذه الشّاكلة يغدو الشّعر العربيّ الشّعبيّ منبعا مهمّا في تشكيل ***configuration*** سرديّة الأثر، ومن هنا نتبيّن أنّ الأدب الشّعبيّ الهامشيّ بوسعه أنْ يتحوّل بلمسة الرّوائيّ إلى نصّ مولّد لحركة السّرد، وبهذا الشّكل تنفتح الرّواية المغاربيّة ممثّلة في "دار الباشا" لحسن نصر على المَعين الشّعبيّ

لتمتح منه شكلا من أشكالها السّرديّة، ومن ثمّ فإنّ التّناص ليس بالأمر الموقوف على الأدب الرّسميّ، بل يمكن أنْ يطول الأدب الشّعبيّ الّذي لا يخلو من لطف فنّيّ وعمق فكريّ. لذلك من الهامشيّ المتروك تبني الرّواية المغاربيّة خطابها.

على أنّ الأغنيّة العاميّة لا تُسهم في بناء السّيرة الفرديّة على غرار ما وضّحنا من خلال الأغنيّة الّتي تغنّى بها "العمّ منصور"، بل إنّ الأغنيّة العاميّة تنهض بخطّ وافر في رسم السّيرة الجماعيّة، وحينئذ يتحوّل نصّ "دار الباشا" إلى ملحمة وطنيّة عبّرت عنها بعض الأهازيج الشّعبيّة إمّا على سبيل التّغنّي بحبّ الوطن وإمّا على سبيل التّغنّي ببطولة بعض الرّموز الوطنيّة على غرار شخصيّة "المنصف باي"، ويمكن أنْ نتمثّل على ما نقول بهذا الشّاهد المأخوذ من الفصل التّاسع من رواية "دار الباشا":

بابور ينو سرى ع النّسمة

شاقق موج الحي

هـــازز فوقـــه عـــزّ الأمّه

سيدي المنصف باي"[23]

هكذا تتلفّع "دار الباشا" بغنائيّة ***lyrisme*** واضحة تتأتّى من تفاعل الأغنيّة العاميّة مع نسيج الخطاب الرّوائيّ، ذلك أنّ اللّوحة السّرديّة المُجسّمة للسّيرة الجماعيّة الوطنيّة متولّدة من رحم هذا الفلكلور الشّعبيّ. فالشّعر الشّعبيّ الغنائيّ يسرّد قصّة "المنصف باي" تسريدا غنائيّا لا يخلو من رشاقة.

فممّا يستصفى ممّا سلف عليه من قول أنّ استقدام الأغنية العاميّة إلى فضاء الرّواية يعود إلى اختيار فنّيّ انتهجه حسن نصر، وهو يَنظم عقود عمله الفنّيّ، فلا غرو والحال هذه أنْ يكون الأدب الشّعبيّ أفقا تجريبيّا جديدا لكتابة الرّواية المغاربيّة، ومن ثمّ يُعدّ الفلكلور الوطنيّ معينا رئيسا يستمدّ منه الرّوائيّ

إمكانات جديدة في تصريف نصّه القصصيّ بعيدا عن القواعد الغربيّة المرسومة في إنتاج النّصّ الرّوائيّ.

بيد أنّ مُجوّد النّظر في "دار الباشا" يلفي أجناسا أخرى وفنونا مختلفة تفاعلت مع هذا النّصّ على غرار فنّ التّاريخ الّذي طوّعه حسن نصر لبناء فصول روايته، فكيف ذلك؟

ذهب محمّد القاضي من بين ما ذهب إليه، وهو يروم تحديد أجناسيّة "دار الباشا" إلى أنّ "هذه الوحدة الخفيّة الّتي تشدّ النّصّ إلى جنس الرّواية تتفكّك وتتهاوى حين يتلاشى الخطاب الرّوائيّ، وينهض بدلا عنه (كذا) الخطاب التّاريخيّ. إذا نحن نُواجه وضعا مُفصّلا لآلام الحرب العالميّة الثّانية، ولاعتداء الجنود الفرنسيّين على السّكّان في قرية تازركة، والحديث عن" المنصف باي "المناضل". ثمّ يردف النّاقد قائلا: "بين حقيقة التّاريخ ووهم الحلم يتأرجح نصّنا".[24]

فعن أيّ حقيقة تاريخيّة يتحدّث النّاقد، ونحن إزاء نصّ روائيّ مُتَخَيَّلٍ وإنْ استلهم مادته من الأحداث التّاريخيّة. فصحيح أنّ التّاريخ شكّل مادة رئيسة استقى منها حسن نصر هذا الكون الرّوائيّ. غير أنّ ذلك لا يحملنا على القول إنّ التّاريخ يرد على نحو ما يفعل المُؤرّخُ، وإنّما الرّوائيّ يمتصّ ما في التّاريخ من رموز ثمّ يستلهم ذلك كلّه، وهو يقدّ مادته السّرديّة. لذلك فإنّ الشّخصيّات المُعذّبة في النّصّ من قبل الجنود الفرنسيّين في قرية تازركة لا أسماء لها ولا أوصاف، يكتنفها التّنكير، ومن هنا لا تستدعي الرّواية التّاريخ إلاّ لتُدخله في إهاب التّخييل ***Fiction***، ومن ثمّ فإنّ التّاريخ بما يحمل من رموز يوسّع أفق الكتابة الرّوائيّة ويربط النّصّ بواقعه.

وبناء على ما سبق يمكن القول إنّ العود إلى التّاريخ الرّمزيّ الوطنيّ يُعدّ خيارا فنّيّا قصد إليه حسن نصر قصدا بعد أنْ ضاق ذرعا بالقوالب الفنيّة الجاهزة الّتي تفرضها الرّواية الغربيّة.

ثمّ إنّ النّاظر في رواية "دار الباشا" بعين التّمحيص لايخفى عليه ما للرّسم من دور في بناء سرديّة هذه الرّواية، فهل يمكن أنْ نتحدّث عن كتابة راسمة في نصّ أدبيّ تشكّل من اللّغة وفيها؟[25]

لقد استعان حسن نصر في إطار اختبار أدوات فنيّة جديدة لإنشاء نصّ روائيّ مُتميّز بفنّ الرّسم، ولعلّ هذا المنزع إلى تطعيم خطاب الرّواية بفنون أخرى لا سيما فنّ الرّسم يتبدّى منذ العنوان الّذي اختاره حسن نصر لوسم القسم الأوّل من الرّواية فهذا العنوان (الفاتحة عالم الألوان) يحمل من المعاني ما يحيلنا إلى عالم الرّسم مباشرة. لذلك من أخلاط الألوان استمدّ حسن نصر هذا العالم القصصيّ المُتخيّل وبريشة الرّسّام نسّق مشاهد الرّواية ونضّد الأوصاف، فعلى أيّ نحو وُظّف فنّ الرّسم في هذه الرّواية؟

إذا ولّينا وجوهنا شطر رواية "دار الباشا" ألفيناها زاخرة بفنّ الرّسم محتفيّة بالألوان والأشكال. فالقارئ يتعرّف إلى معالم الأمكنة الموصوفة في هذا الأثر عبر ما ترسمه عين الواصف ***descripteur*** من أشكال هندسيّة.

إذن ليس بالأمر العسير أنْ يقف الدّارس على دور فنّ الرّسم في تشكيل بعض اللّوحات البديعة، من ذلك أنّ وصف شارع "دار الباشا" في فاتحة الرّواية تطلّب من الواصف.- الرّسّام أنْ يستخدم الأبعاد في تشكيل صورة الشّارع، فإذا به يحدّثنا عن توغّل شارع "دار الباشا" في أعماق مدينة تونس العتيقة.[26] فالصّورة تُبنى ههنا انطلاقا من عمق اللّوحة ثمّ يتدرّج بنا الواصف إلى أطراف الشّارع فتتغيّر زاوية النّظر لهذا تعنى حركة الوصف بالاتّجاه من نحو قول الرّاوي "يصل بها باب البنات غربا إلى بطحاء رمضان باي شرقا".[27]

ثمّ يتفنّن الواصف في إخراج هيأة موصوفه انطلاقا من وسط اللّوحة، فإذا به يقول واصفا "شارع دار الباشا" "يختصر المسافة الفاصلة بين(الرّبط) وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة."[28]

فعلى هذه الشّاكلة يرسم لنا الواصف الرّائيّ لوحة فنيّة تعجّ بالحركة والألوان، ومنهاتتبدّى صورة المكان كأبهى ما تكون من اللّوحات التّشكليّة.

إلاّ أنّ الاحتفاء بعالم الرّسم والألوان ليس بموقوف على وصف معالم "شارع دار الباشا"، وإنّما هو مرتبط بأمكنة أخرى لها في وجدان "مرتضى الشّامخ" منزلة كبرى، فإذا انتقلنا من اللّوحة الأولى الموصوفة في فاتحة الرّواية إلى اللّوحة الثّانية أدركنا إيغال الواصف في عالم الرّسم والألوان، ذلك أنّ الواصف يأخذنا إلى أعماق المكان، بمعنى أنّه يتدرّج بنا من "شارع دار الباشا" إلى "حيّ دار الباشا". لذلك يُخاطب الرّسّام بالكلمات جمهوره ممّن يعشق عالم الأشكال والخطوط والألوان، فيقول "تدخل حيّ دارِ الباشا فتجد له نكهة خاصّة بما فيه من عطورات تنبعث من أعطافه، ومن توابل قويّة نفّاذة تطُوفُ عبر أرجائه. تسير بين حناياه ومنعطفاته، تُطيل التّأمّل بالرّحاب. احتفاليّة الألوان، ونُعومة الأضواء المُتسربّة من بين أصابع يديه، من عيون النّوافذ المُطلّة على جانبيْه من خلال شُقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل."[29]

إنّ هذا الشّاهد المُطوّل يجسّم – من بعض النّواحي– حضور فنّ الرّسم بامتياز مادّة مشكّلة لصورة "حيّ دار الباشا". فأوّل ما يُطالعنا في كلام الواصف احتفاؤه بالمُتفرّج، ذلك أنّه يُخاطب فيه الذّوق الفنّيّ الرّفيع، وهو ما نستتشفه من قوله "فتجد له نكهة خاصّة"، ثمّ يُخاطب الواصف عين الموصوف له ***descriptaire*** من خلال قوله "تُطيل التّأمّل بالرّحاب. احتفاليّة الألوان" وفضلا عن ذلك فإنّ المثال الّذي نحن بصدد تحليله يقدّر لنا فيه الواصف كميّة الألوان والأضواء المُشكّلة للوحة "حي دار الباشا".

ثمّ إنّ منعم النّظر في هذه اللّوحة الوصفيّة يسترعي انتباهه استخدام طرائق شتّى في بناء اللّوحة. فنحن إزاء مستويّات معيّنة تُبنى وفقها صورة الحيّ، فثمّة تصميم يأخذنا من الأسفل إلى الأعلى مرورا بالأطراف "من عيون النّوافذ المُطلّة على جانبيْه من خلال شُقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل."

هكذا يُطالعنا "حيّ دار الباشا" من زوايا للنّظر مُختلفة، فمن أيّ الاتّجاهات أتيته تنكشف لك صوره، فهذا المثال خليق بإبراز مدى تفاعل فنّ الرّسم مع فنّ السّرد لبناء حركة المعنى في الرّواية.

وفي الحقيقة ثمّة مثال آخر في فاتحة الرّواية يقوم شاهدا على ما ذهبنا إليه بليغا. وهذا المثال يرد في نطاق وصف مكوّنات "حيّ دار الباشا"، فإذا الرّسم بالكلمات ينزع إلى التّفريع الدّقيق لمكوّنات هذا الحيّ، وبهذا الشّكل يصبح النّصّ الرّوائيّ لوحة في لوحة داخل لوحة...

تبدو اللّوحة الموصوفة في غاية الإتقان، ذلك أنّ الرّسّام يسترفد فيها ما هو مُتاح من وسائل التّشكيل الفنّيّ. ففي اللّوحة تكامل بين الألوان والأضواء والخطوط والأشكال والزّخارف والنّقوش. فحسبنا أنْ نجيل النّظر في هذه اللّوحة عبر الخطاب الوصفيّ حتّى ندرك منزلة فنّ الرّسم من بناء رواية "دار الباشا" تمرّ تحت الأقواس المُتدنّيّة، المرصّعة بالعقود، والأزقة المُقبّبة، وتيجان الأعمدة والمداخل ذات الإضاءة المُنبثقة من الخطوط والزّخارف والألوان.

تتدفّق الحياة المُنسابة في البنايات المُتناكبة، والأبواب المُتقابلة، والنّوافذ المُشبّكة البارزة ببهجتها، تطلّ على الشّارع كالقناديل الكبيرة الخضراء المُعلّقة، والجدران المتلفّعة بضوء الشّمس، والأبواب الكبيرة العالية، المرقّشة بمسامير رؤوسها سوداء بارزة، والحِلَقُ الحديديّة تتدلّى كالأخراص فوق قباب مستديرة، نهود صارخة في العراء على صدور العذارى".[30]

تتضافر في هذه اللّوحة الموصوفة مختلف فنون الرّسم، فنجد الألوان والخطوط والدّوائر والأضواء، ثمّ إنّنا واجدون تقنيّة الإلصاق ***collage*** معتمدة في بناء هذه اللّوحة، ويستخلص من ذلك صورة المسامير ذات الرّؤوس السّوداء المُرقّشة ومن صورة الحِلق الحديديّة المُتدلّيّة، ومن هنا فإنّنا حيال اتّجاه في الرّسم جديد يقوم على تقنيّة التّركيب ***composition***، فهذا التّركيب التّشكيليّ أثّر في تركيب اللّوحات الوصفيّة والسّرديّة في رواية "دار الباشا" لذلك جاءت بنية أحداث قصّة "مرتضى الشّامخ" قائمة على بنية التّركيب على غرار هذه اللّوحة الموصوفة. ومن هذه الجهة بدت الخيوط الرّابطة بين ماضي البطل وحاضره شبه مُنعدمة، فعلى هذا المنوال يغدو فنّ الرّسم مُعاضدا لحركة السّرد مُوجّها لحركة المعنى في الرّواية.

ولئن داخَلَ فنّ الرّسم الخطابَ الرّوائيّ من خلال الوصف ولا سيما وصف الأمكنة فإنّ أدب الرّحلة جاء الرّواية من خلال تحوّل البطل في الأمكنة. فكيف تفاعل أدب الرّحلة الحديث مع هذا النّصّ السّرديّ؟

إنّ المُتتبّع لمسيرة مرتضى الشّامخ" على امتداد الرّواية يُلاحظ دون كبير عناء كثرة الأمكنة الّتي احتضنت حركته، والحقّ أنّ الأمكنة الخليقة بالتّحليل في هذا الإطار مرتبطة بهجرة "مرتضى الشّامخ" من أرض الوطن تونس إلى بلدان في العالم شتّى. لهذا كلّه بدت لنا رحلة البطل في المكان بحثا عن الذّات ونحتا للكيان مندرجة في نطاق أدب الرّحلة الحديث، إذ ليست الغاية من التّرحال اكتشاف مدن جديدة والتّعرّف إلى ثقافات أخرى فحسب، بل إنّ الغاية الكامنة من وراء ذلك اكتشاف حقيقة الذّات خارج حدودها الضّيّقة، ومن هذا المنطلق انطلقت مسيرة "مرتضى الشّامخ" زاخرة بالحركة والسّؤال. فإذا نحن متنقّلون معه من تونس إلى موريتانيا تأصيلا للذّات في تربتها العربيّة مُمثّلة في نقاء الطّبيعة وبهاء الصّحراء، ولقد أحكم حسن نصر إيراد بيت المُتنبّي تمهيدا لهذا

اللّقاء الحميم بين الإنسان والمكان في صفائه قبل أنْ تصله يد الحضارة: ذَرَاِنِيْ وَالْفَلاَةَ بِلاَ دَلِيْلٍ وَوَجْهِيْ وَالْهَجِيْرَ بِلاَ لِثَامِ

ففي لوافح الصّحراء موريتانيا وهجيرها أراد مرتضى أنْ يرى صورته عارية شفّافة بلا أقنعة تغطّيها. وهكذا اكتشف مرتضى الشّامخ" حقيقة الذّات استعدادا لمواجهة الحياة العصريّة ومواكبة تطوّراتها المُذهلة، وبناء على ذلك فإنّ هذه الرّحلة نحو موريتانيا وصحرائها، إنّما هي رحلة في اتّجاه اكتشاف الذّات، وآية ذلك ما ورد في قول الرّاوي: وجعل يتنقّل في تلك الصّحاري بين "أطار" "شنقيط"، حيث تشمخ الصّخور السّوداء العارية برؤوسها المذبّبة مصهودة بلهيب الشّمس، وتتناثر الحجارة المفصومة عن الصّخور، تضطرب أمواج الرّمال، تقوم الزّوبعة."[31]

على هذا النّحو تبدو رحلة الذّات عامرة بالحركة شأنها في ذلك شأن الحجارة المُتناثرة المنفمصة عن الصّخور وشأن أمواج الرّمال المضطربة. فهذا الرّحيل عن "دار الباشا" كان بمنزلة الزّوبعة الّتي قامت داخل "مرتضى الشّامخ"، إذ لا بدّ من هذه الزّوبعة في حياة البطل مواجهةً للنّفس واكتشافا لحقيقة الأنا "من نشفيط إلى بوتيليميت"[32] فكلّما أوغل البطل في الصّحراء ازدادت الذّات تكشّفا ووضوحا.

بيد أنّ رحلة البحث عن الذّات لم تقتصر على الحدود المغاربيّة الضّيّقة، بل تعدّت ذلك إلى دائرة "الآخر". ومن هذه الجهة أراد "مرتضى الشّامخ" أنْ يُوسّع الذّات بالانفتاح على الآخر، وبهذا الشّكل نكون أمام أدب رحلة حديث يأخذنا إلى عواصم عالميّة مختلفة المشارب والثّقافات واللّغات، يقول الرّاوي مُخاطبا ذاته: "خرجت ممزّقا طريد أفكارك تُلاحق أوهاما وأشباحا، تتقاذفك الأهواء والعواصم، واختلطت عليك اللّغات المُختلفة، شرقيّها وغربيّها: من باريس إلى لندن، ومن جناف إلى بون، ومن روما إلى بلغراد، ومن آثينا إلى

صوفيا إلى اسطنبول، ثمّ من بغداد. ومنها إلى طهران فدمشق فبيروت، ثمّ القاهرة، ومن بعد الأندلس فمدريد، ثمّ إلى موسكو فلينين قراد فمنسك ومنها إلى طشقند فسمرقند فبخارى ومن قبل إلى نواكشوط فدكار... تقلّبت ظهرا على بطن وانتفضت من الأعماق حتّى غشي عليك، اختلطت عليك السّبل، فقدت السّيطرة على نفس، أضعت توازنك، تزلزل كيانك من الجذور حتّى كفرت بكلّ شيء، أُصبتَ بصدمة حضاريّة حادّة."[33]

يكشف هذا الشّاهد المُطوّل عن دوافع الرّحلة ونتائجها. فلئن انطلق "مرتضى الشّامخ" باحثا عن ذاته خارج دار الباشا فإنّه عاد أدراجه حاملا معه قناعة مفادها أنّ معرفة الذّات تبدأ من الدّاخل لا من الخارج. وهكذا يُسهم توظيف أدب الرّحلة الحديث في تشكيل سرديّة هذه الرّواية. فلا عجب والحال هذه أنْ نقول إنّ اختيار أدب الرّحلة الحديث مطيّة للكشف عن أغوار البطل كان قطعة من عقل حسن نصر، إذ عمد هذا الأديب إلى توسيع أفق كتابة نصّه بالبحث له عن أوساع جديدة لعلّ أدب الرّحلة المُتفاعل مع روح الرّواية خير مثال على هذا المنحى التّجريبيّ الّذي نحاه حسن نصر في بناء عمله الفنّيّ وعلى هذه الشّاكلة نتبيّن كيفيّة تفاعل الأجناس والفنون داخل نصّ "دار الباشا". ثمّ إنّ التّفاعل النّصّيّ يجد شكله الأرقى في استلهام النّصّ القرآنيّ، فعلى أيّ شكل فنّيّ جاء ذلك الاستلهام؟

إنّ رواية "دار الباشا" رواية متنوّعة النّصوص اتّسع صدرها لاستقبال ضروب من الخطاب مختلفة. من ذلك أنّ الخطاب القرآنيّ يمثّل إحدى الآليّات المُسهمة في بناء نسيج الرّواية، ذلك أنّ النّاظر في البناء الخارجيّ لهذا الأثر لا يرهقه من أمره عسرا أنْ يُلاحظ مهارة حسن نصر في استضافة النّصّ القرآنيّ، فقد بنى المُؤلِّفُ روايته رباعى على غرار بناء "القرآن الكريم" الّذي يتكون من أجزاء أربعة، وبناء على ذلك جاء القسم الأوّل من الرّواية على شاكلة سورة

الفاتحة الّتي تُعتبر أمّ الكتاب، لهذا وسم هذا القسم بـــ "الفاتحة عالم الألوان"،[34] وإذا انتقلنا من الفاتحة إلى متن الرّواية وجدنا "الرّبع" وقد عنونه بآية من "القرآن الكريم"، وهي قوله تعالى في سورة طه***106-105/20***: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا."[35]

ثمّ يتدرّج بنا حسن نصر في اتّجاه آيات من مسيرة "مرتضى الشّامخ"، وهي بلا ريب أمّ الأحداث في حياته النّابضة بالحركة، ومن هذا المنطق وسم القسم المُوالي من الرّواية بـــ "النّصف زمن التّيه"،[36] ثمّ نجد أنفسنا أمام الرّبع الأخير الموسوم بـــ"هدير الصّمت".[37]

هكذا بنى حسن نصر روايته على غرار المنطق الّذي ينتظم سور "القرآن الكريم"، ففي كلّ ربع نظفر بصورة لمرتضى الشّامخ جديدة، ومن ثمّ يمكن القول إنّ إخراج أقسام العمل الرّوائيّ على طراز بناء أجزاء "القرآن الكريم" أمر لايخلو من طرافة. فكأنّ حسن نصر أراد أنْ يدخل مغامرة التّجريب الرّوائيّ انطلاقا من المصادر العربيّة الإسلاميّة. أفلا يُعدّ هذا التّوجّه الفنّيّ في الكتابة مُمثّلا لرغبة جامحة في البحث عن أشكال تعبيريّة تجريبيّة خارجة عن دائرة المناويل الغربيّة الوافدة.

على أنّ استلهام النّصّ القرآنيّ لم يقف عند حدود الشّكل الخارجيّ لـــ "دار الباشا"، بل تخطّى ذلك ليمسّ عمق الرّواية، فإذا بحسن نصر يستدعي بعض الشّواهد القرآنيّة، ثمّ يُحوّلها عن سياقها الأوّل إلى سياق ثان يقتضيه منطق الرّواية، فهذا التّحويل لروح الشّاهد القرآنيّ مجسّم لتفاعل الرّواية مع الخطاب الدّينيّ. لذلك يعمل حسن نصر على إعادة كتابة الشّاهد ***citation*** بما يُناسب حركة السّرد واتّجاهها الدّلاليّ، وعلى هذا الأساس يَحسن بنا أنْ نفحص شاهدا من الشّواهد القرآنيّة المسترفدة حتّى نكتشف قيمتها في توجيه حركة النّصّ.

ويقع الشّاهد موضوع الفحص في الرّبع: ومداره على السّؤال والمعرفة "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ".[38]

فبالعودة إلى السّياق النّصّيّ الأصليّ الّذي وردت فيه الآية القرآنيّة نتبيّن أنّ الإنسان منذ القديم بطبعه مسكون بحبّ المعرفة، مهوس بالسّؤال، مُتطلّع دائما إلى امتلاك أسرار الكون ومعرفة حقائق الموجودات (الجبال)، ومن أجل ذلك استوحى حسن نصر ما في هذه الآية القرآنيّة من طاقة رمزيّة إيحائيّة ليزجّ بها في سياق غير دينيّ أيْ في إطار توق "مرتضى الشّامخ" إلى معرفة ذاته واستجلاء منزلته في الكون. لذلك تولّد هذا القسم السّرديّ من رحم هذه الآية القرآنيّة من جهة كون السّؤال هو المُحرّك الرّئيس لسرديّة هذا الرّبع، فثمّة إذن تناسب خفيّ بين مضمون الآية وصورة البطل بالرّغم من اختلاف الزّمان والسّياق.

وعلى هذا النّحو نستخلص أنّ النّصّ القرآنيّ كان رافدا مهمّا من روافد تشكيل النصّ الرّوائيّ، بل استطاعت الرّواية بمقتضى مبدإ التّفاعل مع سائر الأجناس الأدبيّة والفنون والخطابات أنْ تذيب في نسيجها نصوصا مُختلفة غذّت إلى حدّ بعيد طاقتها الإبداعيّة.

والحاصل من دراسة مسألة تفاعل الأجناس والفنون في رواية "دار الباشا"لحسن نصر أنّ الرّواية المغَاربيّة بما تتضمّنه نصوصها من خصوصيّة وتفرّد بنائيّ بوسعها أنْ تنتقض على القوالب السّائدة في كتابة الرّواية لدى الغرب، ومن هذا المنطق والمنطلق سعى حسن نصر إلى خرق المنوال النّظريّ في إنشاء جنس الرّواية، فجعل نصّه متحرّكا بين أجناس أدبيّة شتّى، بل إنّنا لا نُجافي الصّواب إذا قلنا إنّ نصّه يسعى إلى نسف الحدود بين الأجناس الأدبيّة وسائر الفنون المُعبّرة عن الإنسان وشواغله.

لهذا جاء نصّ "دارالباشا" حمّالا لوجوه كثيرة، فهو يحيلك إلى السّيرة الذّاتيّة تارة ويحيلك إلى الشّعر طورا آخر، ثمّ يُلقي بك في عالم الأدب الشّعبيّ مرّة أخرى، زد على ذلك أنّه نصّ له بأدب الرّحلة الحديث وشائح قربى وطيدة، وهو إلى ذلك يقودك إلى عالم المسرح والرّسم والفنون التّشكيليّة والنّحت والأغنيّة الشّعبيّة.

وعلى هذا النّحو استطاع حسن نصر تجاوز المنوال الغربيّ في كتابة الرّواية بإنشاء نصّ طريف تتداخل فيه الأجناس والفنون تداخلا عجيبا خلاّقا. وفي ذلك ما يجعل نصّ رواية "دار الباشا" حقيقا بأنْ يشقّ عصا الطّاعة على مألوف الطّرائق في بناء الرّواية.

هكذا أوقفنا هذا العمل الّذي يحتاج إلى مزيد من التّعمّق والتّجويد على خصوصيّة الرّواية المغاربيّة مُمثّلة في رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

الهوامش

1- اعتمدنا في إنجاز هذا العمل الطّبعة الصّادرة ضمن سلسلة "عيون المعاصرة"، اُنظر نصر(حسن): دار الباشا، تقديم محمّد القاضي، سلسلة "عيون المعاصرة"، دار الجنوب للنّشر، تونس 1994.

2 - حسن نصر روائيّ وقصّاص وناقد تونسيّ ولد بتونس العاصمة سنة 1937 من أهمّ مُؤلّفاته "ليالي المطر" و"خبز الأرض" و"52 ليلة" و"السّهر والجرح" و"دار الباشا". وتعدّ تجربته الإبداعيّة من أهمّ التّجارب التّونسيّة والعربيّة بالنّظر إلى طرافتها وما قامت عليه من تجريب وبحث عن الخصوصيّة.

3 - من ذلك ما أبداه محمّد القاضي من حيرة إزاء جنس هذا الأثر، فهو يقدّمه تارة على أساس أنّه رواية، ويقدّمه طورا آخر على أنّه رواية سير ذاتيّة Roman autobiographique، بل يعتبره طورا ثالثا في منزلة بين المنزلتين.اُنظر مقدّمة دار الباشا، (سبق ذكره)، ص25.

4- يعتبر فيليب لوجون Philippe leujeune السّيرة الذّاتيّة قصّة استرجاعيّة يرويها شخص حقيقيّ يكون مركز الثّقل فيها، وفي هذه القصّة يتماهى المُؤلِّفُ مع الرَّاوِي والشّخصيّة المَرْوِيَّةِ. آنظر

Philippe: Pacte Autobiographique; Ed seuil, (1975, pp14-15.) leujeune

5 - اُنظر ما ذهب إليه محمّد القاضي في تقديم هذا الأثر من مذهب تأويليّ قوامه أنّ "مرتضى الشّامخ" ليس سوى قناع للكاتب حسن نصر، راجع في ذلك الصّفحة الخامسة والعشرين من مقدّمة "دار الباشا" (سبق ذكره).

6 - دار الباشا، (سبق ذكره)، ص55.

7 - نفسه، ص ص 55-56.

8 - الاسترجاع Analepse يعني في تصوّر جيرار جينات Gérard Genette أنّ الرّاوي يُورد حديثا سبق النّقطة الزّمنيّة للحكاية التي بلغها السّرد، اُنظر

Voir Genette (Genette): Fifgures III; Ed, Seuil; 1972; pp 78-79.

9- دار الباشا، (سبق ذكره)، ص73.

10 – القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص ص25–26.

11 – دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 24.

12 – نفسه، ص 68.

13 – أُنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.

14– أُنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 33.

15– نفسه، ص 34.

16– نفسه، ص 35.

17– نفسه، ص 180.

18– نفسه، ص 60.

19- Voir Compagnon (Antoine): La Seconde main ou le travail de la citation ; Edition du Seuil; 1979 pp 68.69.70

20 – نفسه، ص 141.

21 – نفسه، ص 183.

22 – نفسه، ص 108.

23 – نفسه، ص 110.

24 – أُنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.

25 – يُعتبر محمّد الخبو من أبرز الباحثين العرب المُهتميّن بالسّرد الحديث الّذين عالجوا مسألة الكتابة الرّاسمة في الرّواية العربيّة الحديثة. ولقد اشتغل محمّد الخبو برواية "خلسات الكرى" لجمال الغيطاني، أُنظر الخبو(محمّد): مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدّين صفاقس، تونس، 2006، ص 33.

26– أُنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 37

27 – نفسه، ص 37 .

28 – نفسه، ص 37 .

29 – نفسه، ص 37 .

30 – نفسه، ص 38 .

31 – نفسه، ص 60.

32 – نفسه، ص 60 .

33 – نفسه، ص 88.

34– نفسه، ص 35.

35– وردت هاتان الآيتان في الصّفحة الخامسة والسّتين من رواية دار الباشا، (سبق ذكرها).

36– أُنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 93.

37– نفسه، ص 145.

38– نفسه، ص 65.

جدل الجسد والكتابة
في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري
بشير مفتي

د. حســـن الـــمـــودن

المغرب

"الآن هي صور وتذكّـرات، هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة، وحبر الكتابة".

(أشجار القيامة، ص 51).

1 ــ الرواية بالجزائر رافد أساس من روافد الرواية في المغرب العربي خاصة، وفي العالم العربي عامة، إلا أنها لم تلق بعد ما تستحق من الدرس والبحث.

لقد ظهرت الرواية بالجزائر أول ما ظهرت، كجنس أدبي حديث، باللغة الفرنسية عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية. ونجحت الرواية بالفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة ومتميّزة على يد كتّاب من بينهم مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري... واستطاع هؤلاء الروائيون، في نظر الناقد المغربي محمد برادة، أن يؤسسوا "الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات"[1]، ومن خلال الكتابة باللغة الفرنسية تفاعلوا مع تجربة شعبهم

المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه. والى اليوم مازالت الجزائر تقدم أصواتا روائية بالفرنسية تفرض نفسها داخل وخارج وطنها الأصلي.

وبالرغم من أن الرواية بالعربية في الجزائر قد ظهرت متأخرة، وعمرها قد لا يتعدى نصف قرن[2]، فإنها قد حققت تراكما نوعيا من السبعينات إلى اليوم يستحق الاهتمام والعناية، خاصة وأنها قد عرفت تحولات هامة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة.

ويمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن كتّابه: بشير مفتي وعز الدين جلاوجي والخير شوار وأمين الزاوي وحميدة العياشي وأحلام مستغانمي وكمال قرور وعبير شهرزاد وإبراهيم سعدي وحسين علام وحميد عبد القادر وجيلالي عمراني وسفيان زدادقة ...، ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها.

2 ــ ونفترض أن ما يقرّبنا أكثر من إشكالية الكتابة هو الاشتغال على نصّ ما، ومن خلال الاشتغال نعمل على تحديد معنى الجدّة والخصوصية، أو معنى التجريب والاستقلالية، كما قد نعمل على استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة. وفي هذا الإطار أقترح الاشتغال على نص صدر سنة 2005 تحت عنوان: **أشجار القيامة** للروائي الجزائري المعاصر بشير مفتي.

بنظرة سريعة، يمكن أن نلاحظ بأن في الرواية عددا من عناصر الحداثة والتجريب:تعدد الرواة، وتكسير خطية السرد، وتقسيم الرواية إلى أجزاء وأقسام

منفصلة ومتصلة في الوقت نفسه، والتخييل الذاتي، والخلط بين الأجناس والأنواع الأدبية، النقد والتنظير، الصوغ الموضوعاتي للقارئ، معالجة متوازنة للواقع والخيال... وبقراءة سريعة كذلك، يمكن أن نسجل أن الرواية تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة، بمنظورات نقدية جديدة بعيدا عن دوغمائية الخطاب الإيديولوجي، ويقول المسكوت عنه، يقول الخيانة والفساد، يقول مأساة العنف والدمار، يقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفن فاسد مخنوق..و بهذا، كما بغيره، لم تعد الكتابة هي أن تردد الرواية خطاب الثورة الذي أمسى مسكوكا متخشبا، بل أن تمنح الفرصة للفرد المعزول المهدد لأن يقول ذاكرته وتاريخه ومجتمعه، ذاتيته وغيريته، فكره المضطرب ونفسيته المأزومة، تيهه وجنونه، انتحاره وموته ..

ومع ذلك، تبدو لي هذه العناصر مدرسية معيارية تتردد باستمرار كلما تعلق الأمر برواية تجريبية جديدة، ويبقى شيء ما ناقصا وغائبا هو، ربما، الخيط الرابط بين كل هذه العناصر، أو ربما هو المدخل الذي اختارته الرواية لتقول ما تريد أن تقول، وبالطريقة التي تراها أكثر ملاءمة ودلالة.

ولنفترض أن هذا المدخل هو: **الجسد**، وهو مدخل يفرضه هذا النص الروائي نفسه، كما سنلاحظ فيما بعد، كما أنه اليوم المدخل الأكثر بروزا على مستوى الإنتاج الروائي بالعالم العربي، كما على مستوى نقده وقراءته.

ومع ذلك، أفترض أن الجسد في رواية: **أشجار القيامة** يتقدم بمعنى مغاير للمعنيين السائدين: للمعنى الكلاسيكي الرومانسي الايروتيكي، وللمعنى الحداثي البورنوغرافي الشهواني. فرواية بشير مفتي وان كانت تقول الحب والجنس والشهوة واللذة، فإنها لا تقول ذلك إلا في علاقة بالقهر والاغتراب، بالسجن والاعتقال، بالعنف والألم، بالانتحار والموت، بالهذيان والجنون. وهي إذ تقول حكاية الجسد المقموع والمقهور والمسجون والمعذب والمحروم والمقتول، فإنها

بذلك نريد أن تحدثنا عن **قسوة الحب وعنفه: حبّ الثورة أو حبّ المرأة أو حبّ الكتابة**، في عالم فاسد متعفن مخنوق، وفيّ زمن هو زمن الثورة المغدورة، زمن الخيانة والفساد، زمن القتل والموت.

وإضافة إلى ذلك، فالجديد في هذه الرواية لا ينحصر في كون الحكاية هي حكاية جسد ما، وما أكثرها اليوم، ولا في أن الرواية تكتب الجسد بمعنى من المعاني، بالرغم من أهمية ذلك، بل اللافت هو أن الجسد نفسه هو ذات القول والكلام في هذه الرواية، أو على الأقل في أكثر أجزائها قوة وتأثيرا. فالجسد هو الذي يقول ذاته وأخره، تجربته ومصيره، أحلامه وآلامه،والجديد يكمن في الطريقة التي يقول بها الجسد حياته وموته، عذابه وألمه، حبّه وحرمانه، هذيانه وجنونه.. وبمعنى آخر، فاللافت في الرواية أن الجسد ليس موضوعا للكتابة فحسب، بل هو ذاتها أيضا، فالجسد هنا هو الذي يقول ذاته، هو الذي ينتج خطابه عن ذاته وجنسه وآخره.

ويستتبع هذا الافتراض أسئلة عديدة من أهمها: كيف تمثلت هذه الرواية الجسد؟ ما معنى أن الجسد موضوع السرد وذاته في الوقت نفسه؟ أمن الممكن أن نتحدث عن رباط ما بين فعل الكتابة برمزيته وأدبيته وأبعاده النفسية والثقافية وبين التجربة الحيّة المأساوية التي تمتلكها الذات عن جسدها وجنسها وآخرها؟ أمن الممكن أن نتحدث عن جدل الجسد والكتابة في رواية **أشجار القيامة**، وما هي النتائج التي تترتب عن هذا الجدل؟

3 ــ جدل الجسد والكتابة:

3 ــ 1 ــ تفتتح الرواية بلحظة خاصة واستثنائية يعيشها جسد الراوي في اللحظة الراهنة: لحظة يوجد فيها الجسد في غرفة الإنعاش الأشبه بالزنزانة، وهي لحظة الاستيقاظ من غيبوبة لا يعرف الراوي كم استغرقت من الوقت. فبعد محاولة قتله أو انتحاره التي أنقذوه منها، يستيقظ جسده ليجد الحياة، أو ما

تبقى منها، تنادي عليه، وتدفعه للمقاومة وتحدّي الموت. إنها لحظة العودة من عالم الموت والغياب إلى عالم الحياة والحضور، لحظة يتوقف فيها الزمن، ويشاهد المرء كل شيء، ويدرك أنه حبيس لحظة: "**يا لها من لحظة! عمري كله هنا. مجتمع في هذه النقطة... لاشيء ينتهي ولا شيء يبدأ، كل شيء بداية ونهاية**" (ص ص 7 ـ 8).

يتعلق الأمر بلحظة استثنائية طافحة بالشيء وضده، بالفرح والكآبة، والجسد فيها معلق بين الموت والحياة، بين هنا وهناك، ولا يجد جواب اليقين عن أسئلته: " **أين أنا الآن؟ بعضي هناك، وبعضي الآخر هنا. لا أعرف أين هنا، ولا أين هناك؟**"(ص 10).

وفي هذه اللحظة الخاصة، يشعر الراوي أن ساعة الحسم، ساعة الحقيقة، قد حلّت: ساعة التذكر والنسيان، ساعة تجريب الحكي وتلوين الذاكرة. وما يريده الآن "**هو فتح الجرح، وتشريح الجثة، وقول الحقيقة**" (ص 16)، فبعد أن قطع كل ذلك الطريق اللانهائي نحو الغياب والموت، نحو المجهول واللانهاية، لم يعد يخاف لومة لائم في قول الحقيقة، بل انه لن يبرأ نفسه، فهو سبب من أسباب الجريمة. ولأن أولئك الذين قتلوه وواروه التراب، يريدون بذلك أن يدفنوا تاريخه وذاكرته، فانه سيحكي وسيحكي ضد هؤلاء الذين أرادوا أن ينتهوا منه بهذا الشكل، فذاكرته ما تزال تشتعل بالضوء، وعيناه تحلمان، وقلبه لن يموت أبدا(ص 17). وبالتذكّر واستحضار ما مضى، يحصل الجسد "الميت/الحيّ" على ما يسرّ النفس والقلب.

أول ما يستحضره الراوي هو حالة جسده في غرفة الإنعاش التي قضى بها شهرين. ولم يكن يدرك ما يحدث له: استنطاق وتعذيب، تخدير وتنويم. تستنطقه الممرضة فاتن في مرحلة أولى، ثم يأتي بدلها ممرض أكثر شدة وغلظة، وهما معا لا يسألانه إلا عن أشياء كان يقولها في غيبوبته، عن أوراق

يقول انه كتبها عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء يتحدث عنها كثيرا عندما يكون غارقا في الحلم والهذيان. يسألانه وهو لم يعد يعرف، لم يعد يتذكر هل كان يعرف امرأة اسمها فاء، أهي امرأة أم حلم أم كابوس، أم هي من صنع خياله، هي المرأة الكتابة، أم هي أناه العميقة والبعيدة؟؟

ويتداعى الراوي مع ماضيه الخاص، ومن دون تفكير، كما يقول، يذهب إلى مناطقه الداخلية البعيدة والمعتمة والحية. والملاحظ أن عنصرين هما اللذان يحضران بقوة في هذه المناطق البعيدة في أعماق الجسد: المرأة والكتابة. وقد يجتمعان معا في عنصر واحد: **المرأة ــ الكتابة** التي اسمها فاء.

العلاقة بالمرأة تبدأ مع الأم، والراوي يقول إن أمه قد رحلت في الوقت الذي كان بحاجة إليها. ويقول انه تعرّف على كريمة منذ طفولته في حيّهم القذر، وكانا في مدرسة واحدة، وكان يأخذها إلى أماكن بعيدة عن الأنظار، وهناك يطلع كل واحد منهما على جسد الآخر وأعضائه الجنسية. لم يكن يوما يحبها، يعتبرها عديمة الذكاء، قليلة المعرفة. غادرت المدرسة، وواصل هو تعليمه إلى أن صار مهندسا، إلا أن العلاقة بينهما لم تنقطع تماما، ستتزوج كريمة مرارا، وفي كل مرة تحصل على الطلاق، وتعود لتعيش إلى جنب الراوي، فلا أحد آخر يمكن أن يحلّ محلّه، بالرغم من معرفتها بأن الراوي لا يحبها، بل ويحطّ من قيمتها، ويحدّثها باستمرار عن المرأة الأخرى التي يحبّها: زهرة.

بالنسبة إلى كريمة، إسماعيل الذي يحبها وتزوجها، هي لا تحبه وعملت المستحيل من أجل الحصول على الطلاق منه، وحبها للراوي تعرف أنه حبّ مستحيل، فهو لن يبادلها الشعور نفسه، ولو مارس معها الحب والجنس، فانه يبقى مغرما بامرأة أخرى: زهرة. وبعد فشلها في فصله عن تلك المرأة وامتلاكها لنفسها، شرعت في تدميره، في تدمير عقله وأعصابه وجسده، بعقاقير وحبوب سامة،

وانتهى بها الأمر إلى تدمير نفسها، ولا ندري هل انتحرت أم استدعت إسماعيل لقتلها كما تقول رسالتها التي اكتشفها الراوي، أم أن هذا الأخير هو نفسه قاتلها.

والشيء نفسه بالنسبة إلى الراوي، فهو يحب زهرة، ولكنها زوجة صديقه ساعد المناضل الذي يحترمه، بل ربما يقدّسه، وهي تحبّ زوجها، ولا تبادله هو الراوي، على الأقل كما يتصور، الحبّ نفسه. وقد ظلّ الراوي متعلقا بها، وكان يأمل في استمالتها خاصة بعد اعتقال ساعد وغيابه الطويل. وفي الوقت نفسه تقدمت علاقته بكريمة لتنتقل إلى الجنس واللذة، دون أن يمنعه ذلك، هو الذي يكتب رواية، من التفكير في امرأة أخرى اسمها فاء. وانتهى به الأمر إلى الجنون والهذيان ومحاولة الانتحار.

والشيء نفسه بالنسبة إلى زهرة، فهي تحب ساعد، لكن هذا الأخير يعيش بقناعة أن عليه الاستمرار في الثورة والنضال إلى أن يحدث شيء أو يموت، انه من النوع الخاص الذي يضحّي حتى بجسده من أجل موضوع حبّه: الثورة. وبعد انتحار ساعد بزنزانته، صارت زهرة تعترف بحبّها للراوي، الحبّ الذي كتمته إلى أن جنّ الراوي وانتحر ساعد.

والشيء نفسه بالنسبة إلى عيد، صديق الراوي، فقد أحبّ سارة وتزوجها، لكن هذه الأخيرة لم تستطع أن تنسى المراهق الذي اغتصبها وأنجبت منه ولدا، فارتكب عيد جريمة قتل، وتمّ اعتقاله وإيداعه السجن...

بالنظر إلى كل شخصية من شخصيات الرواية، نجد أن موضوع الحب غائب أو مستحيل. وإذا ركّزنا على الراوي، فإننا نختزل الأمر بالقول إن هناك امرأة تحبّ الراوي، لكن الراوي يحب امرأة أخرى، وهذه المرأة تحب رجلا آخر، وهذا الرجل يحب شيئا آخر أعلى وأسمى... والجسد في كل الحالات محروم من موضوع حبه ورغبته، موزّع بين الواقع والمشتهى، منقسم بين امرأة الواقع وامرأة الخيال. ولاستحالة امتلاك موضوع الحبّ، كانت نهاية

الجسد، في كل مرة، مأساوية: انتحرت كريمة أو قتلت، انتحر ساعد في السجن، أصيب الراوي بالجنون وحاول الانتحار...

وإذا انتقلنا من المرأة إلى الكتابة، فاللافت في الحكاية علاقة الراوي بالكتابة، فمن بداية الحكاية إلى نهايتها نسمع ما يفيد أن الراوي يكتب رواية، بل نقرأ بعض فقراتها ومقاطعها. هي رواية عن الثورة، عن امرأة اسمها فاء..هي رواية تقول الواقع وتقول الثورة، تقول الحلم والحب المستحيل، تقول الألم والأمل، تقول الحقيقة والهذيان، تقول الحلم والجنون... هل تمكن الراوي من أن يكتب الرواية التي يريد؟ هل تمكن من امتلاك تلك المرأة الكتابة التي اسمها فاء؟ هناك الكثير من القرائن التي تكشف أن الراوي لم يكتب كل ما يريد، وأن فاء، كزهرة، بقيت حبا مستحيلا، غائبا، بعيدا... كما أن هناك من القرائن ما يفيد أن الراوي قد كتب الرواية وأطلع عليها مجموعة من القراء أبدوا آراءهم، ونجح في أن يضمّن أوراقه جسده وتاريخه، ألمه وتمزّقه، حماسه للثورة وجنونه، حلمه وهذيانه... كما يمكن القول إن كريمة قد خلّفت يوميات فيها اعترافات تكشف أجزاء مهمة من الحكاية، مثلما تكشف أن كاتبتها كانت تكتب وهي تعلم أنها مقبلة على وضع حدّ لآلام الجسد وأوجاعه... كما ضمّنت زهرة شهادتها آلام جسد أحبّ ساعد إلى أن انتحر بزنزانته، ولم يستطع يوما أن يبوح للراوي بحبّه إلى أن ذهب بعيدا في طريق الجنون والموت...

واختصارا، وإذا ما ركّزنا على الراوي فحسب، فإننا نقول إن قوة هذا النص الروائي تعود إلى حكايته، وحكايته هي حكاية جسد يعيش في الوقت الراهن بين الحياة والموت في غرفة إنعاش أشبه بالزنزانة، وهو يستحضر ذاكرته ليقاوم الموت، وذاكرته تستدعي لحظات خاصة، لحظات يشكو فيها **فقدانا في الكينونة**، ذلك أن موضوع رغبته غائب ومستحيل باستمرار، والرغبة باعتبارها فقدانا متواصلا هي، كما قال ت. تودوروف[3]، **الموضوع الجوهري**

الخاص بالأدب: بكلامه عن الرغبة التي تشكو فقدانا يستمر في الحديث عن نفسه.

3 ــ 2 ــ وإذا انتقلنا من اعتبار الجسد موضوعا للكتابة إلى اعتباره ذاتا ومنتجا للقول والكلام، وإذا ما ركزنا على الأجزاء المروية بلسان الراوي فقط، فإننا سنلاحظ أن الظروف التي يعيشها الراوي(محاولة الانتحار، الغيبوبة، محاولة الاستيقاظ، غرفة الإنعاش/الزنزانة،الاستنطاق، محاولة التذكّر...) هي ظروف تفترض أن الجسد هو منتج القول والكلام وبطريقة مغايرة، إذ في مثل هذه الظروف لا نقول إن الجسد يحكي ويقول، بل الأصح أن نقول انه ينحكي وينقال، فهو ليس في كامل وعيه وإرادته، ذلك لأنه جسد كان في عالم الموت والغياب، وهو يحاول الآن أن يعود إلى عالم الحياة والحضور، أو الأصح أن نقول انه يوجد بين عالمين، ولا يدري أيهما العالم الحقيقي، لا يدري أين كان ولا أين هو الآن، وليس سهلا عليه في هذه الحالة أن يستعيد ذاكرته التي توجد، شأنها شأنه، في "**حالة حضور نومي**" على حدّ تعبير الراوي نفسه.

وبعبارة أوضح، ففي هذه الظروف "**يحدث الشلل في الروح، لا يوجد رأس هنا، أقصد لا أفكر ــ يقول الراوي ــ وأنا أتداعى مع ماضي الخاصّ**" (ص 12). والأمر يبدو كأنه يتعلق هنا بنوع ممّا يسمّيه الراوي نفسه بــ: "**التذكّر اللاواعي**" الذي يمارسه جسد هو بين الحياة والموت، بين الغياب والحضور، بين الاستنطاق والتنويم ... انه التذكّـر الذي يتّـخذ صبغة أخرى عبّر عنها الراوي بهذه الكلمات الشديدة الدلالة:

"**هرطقات الروح، تعابير النسيان، فهارس الكلام المنتشي بالخوف والقلق والتصدّع الداخلي الكبير. الكلام الذي يهذي بلا توقّـف، وينتحب بلامبالاة، ويسعى جاهدا لكي يدرك الطريق**"(ص 10).

وبمعنى آخر، فالجسد، ذات الكلام، ليس حاضرا كل الحضور، ولا غائبا كل الغياب، انه بين بين، وبالتالي فكلامه لن يكون من النوع المألوف في السرد والحكي، فهو أشبه بكلام الهذيان في تنقّله بين الأزمنة والأمكنة، وفي تفككه وانتثاره، في تدفقه واندفاعه، في تكراره وتوكيده، في انفعاله وحيويته، في كثافته وتفسّــخه، كما في هذا المقطع:

"كرهت حياتي من قبل، كيف كانت يا ترى. عراء الأيام، ودهشة الطفولة، سحر الحبّ. حنان الأمومة.. معابر الذاكرة، شوارع الحبّ المثقوب بالآمال الضائعة، الثورة المغدورة، زمن القتل، والفظاعة، وغياب الطموح، وانكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة، والخيانات. أزقة الموت، وحروب تقع لتفجّر العالم، عالمنا المنفجر، كرهت زمن الحياة المتعفنة، جنون الاختيارات العشوائية، جنرالات الحرب، الحروب نفسها، حرب نهاية العالم لفونتس، حرب العوالم لويلز، حرب العرب في 48، حرب العرب في 67، حرب العراق في 73، حرب الفيتنام، حرب العراق، حرب أفغانستان، حرب الشيشان، حرب فرنسا للجزائر، حرب المخدرات، حرب المافيات، حرب النيران للغابات .. قاذورات الأغنياء. قصص الأطفال الذين يشيخون باكرا. والنساء المكرهات على تغييب أجسادهن حتى لا يوسمن بالعار، كرهت عارهم وشرفهم. كرهت ثرثرتهم في كل مكان .."(ص 11).

وكلام الجسد أشبه بالهذيان في مزجه بين الواقع والخيال، وبين الوهم والحقيقة، وبين الشك واليقين، وبين التحقيق والتصوير، والتقرير والترميز، وبين السرد والشعر، كما في هذا النموذج:

"الحلم

فراشة نائمة في صدر الأرض.

بحر بلا شواطئ أو حدود.

ذكريات وارفة الظلال،

وجنان متعبدة للدهشة والذهول.

الحلم

قطعة منك. قطعة مني.

الحلم

لا ينتهي ولا يموت.

أخيرا أحسست بيديك الناعمتين تتسللان إليّ، وبروحها تطفو فوق مياه قلبي الهادئة، وتسبح براحة وسعادة مكتملة، ووجهها الطلق كالرعشات الخفيفة، وهي تغمر جسدا متعبا بالحياة والآمال التي ضاعت في صمت. أخيرا وحدنا يا فاء. وحدنا في هذه الزنزانة، عفوا الزنزانتين المنقبضتين على روحي، أراك مبتسمة مضيئة، نافذة تنفتح في صحراء العدم، وتطلين كعروس بحر، ممتلئة بنشوى الرحيق. بالمطر المنهمر بإيقاعات العشب حينما يتهادى من سعادة اللمس، واحتكاك الريح، أنت في وبداخلي. أنا فيك، وبداخلك، وعندما يذهبون وينتهي العالم، سأكون محتميا بك وفيك." (ص 102).

واختصار، ففي هذه الرواية نجد الجسد صورا تتداعى، "**شلالا من الصور والأحلام والذكريات، والقصص تخرج طليقة كالسهام، غير مصوبة نحو أيّ هدف... تخرج بأشكال هندسية متعددة وفوضوية، وبلا ضابط أو نظـــــام**" (ص 51). وهي في كل ذلك تقول الألم وقسوة الحبّ وعنفه: حبّ الثورة، حبّ المرأة، حبّ الكتابة. والرواية "**الآن هي صور وتذكّرات. هي لحظات أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. هي رقصات لغة، وشطحات أوهام، ونصوص ورقية ما يبقى منها غير الرائحة القديمة لحبر الحياة وحبر الكتابة.**"(ص 51).

4 ــ هل تكفي هذه الإشارات لأن نتساءل: **ماذا عن الكتابة التي تقول الجسد في علاقته بالعنف والألم، بالجنون والهذيان؟** ماذا عن الكتابة التي تقول

قسوة الحبّ وعنفه؟ ماذا عن الكتابة التي تمارس "التذكّر اللاواعي"؟ ما هو الأثر الذي يتركه جسد يشكو الفقدان وقسوة الحبّ على بياض الورق، على جسد الكتابة؟

وبالمقابل، نتساءل أيضا: ماذا لو تخلّـــينا عن النقد المعياري المدرسي؟ ماذا لو تخلينا عن القراءات والدراسات التي تحكمها عقلانية متضخمة؟ **ماذا لو شرعنا في قراءات هذيانية تكسّر الحواجز بين جسد النص وجسد القارئ؟**

الهوامش

---

1 ـ محمد برادة: الرواية في المغرب العربي، من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف جماعي: الأدب المغاربي اليوم، منشـــورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 2006، ص 9.

2 ـ إلى حدود السنوات الأولى من الألفية الثالثة، لا يتجاوز عدد الروايات المكتوبة بالعربية في الجزائر المائة وخمسين رواية إلا قليلا، وهي بذلك تأتي في المرتبة الثالثة مغاربيا بعد المغرب (ما يقارب 600 رواية) وتونس(ما يقارب 300 رواية). ويختلف النقاد حول أول رواية بالعربية في الجزائر: يذهب العديد منهم، ومن بينهم الأستاذان محمد برادة وعبد الحميد عقار، إلى أن أول رواية بالعربية هي: ريح الجنوب التي أصدرها عبد الحميد بن هدوقة بداية السبعينات. وبالمقابل، هناك من يرى أن مؤسس الرواية بالعربية في الجزائر هو الطاهر وطار بروايته: اللاز الصادرة سنة 1974، وهناك من يقول إن بن هدوقة والطاهر وطار ورشيد بوجدرة هم الآباء الثلاثة للرواية بالعربية في الجزائر، وهناك من النقاد من يستحضر روايات صدرت قبل السبعينات، ومن بينها رواية: صوت العاطفة لمحمد المنيعي الصادرة سنة 1967، ورواية: غادة أم القرى لرضا حوحو الصادرة سنة 1947... واللافت أن مشكلة أول رواية تعرفها باقي بلدان المغرب العربي (المغرب مثلا)، كما تعرفها الرواية العربية مجموعة!

3 ـ T.Todorov, Parole et désir, in, Poétique de la prose, ed. Seuil, 1971, p114.

الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد

أ. الأخضر بن السائح

جامعة الأغواط

يمثّل الجسد في الرواية النسائية الصورة السردية المحفّزة داخل تشكّل المكونات الأخرى.

فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة، وتفتعل الحرائق وتبارك حتى الجحيم.

في حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته، حيث تتّخذ اللفظة بعدا دلاليا واسعا، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحوّل منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير.

فالسرد يصبح معادلا لغويا لحالة الجسد، كما يحقّق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني.

قانون التماثل هذا تحسنه المرأة التي تكتب بشروط الجسد حيث، يحدث التماسك النصّي على مستوى عال داخل السياق الجسدي، ولا شكّ أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثّله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستنير بها الرواية النسائية المعاصرة.

1 - صوت الذات المبدعة، والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات:

تسكن الروح الجسد، وتهيمن على فضاءاته وتحتويها: ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة، أول عتبة نصيّة للعبور من الجسد البرّاني إلى الجسد الجوّاني، ذلك أن "الجسد كان – وما زال – مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي"[1].

والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفيا، بعد أن ترك بذرته ونواته، تنضج وتنمو وتلد، وإذا مات الجسد، تبقى الروح ترفرف؛ لتسكن جسدا آخر. فحاله أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد، وتبقى الروح، إذ "الكتابة ليست قراءة ذات، بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد"[2].

يبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية من الجسد هويةً، وتبدأ أسئلة الكتابة، من خلال أسئلة الجسد الذي يشخّص أكثر الأفعال المصاغة ذاتيا، والمشبّعة بأحاسيس الجسد التي تمثّل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النص. فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات.

من هنا، تعتبر كوكبة الدوال التي تمثّل النص النسائي امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّفه كطاقة أكثر دلالة وترميزا. فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا، نلمس موضوعية **(الجسد)** بدلالاتها المنفتحة على النص.

تطلع علينا رواية "**قلادة قرنفل**" للكاتبة المغربية **(زهور كرام)**، يطغى عليها صوت الذات، وبلاغة الجسد، حين ينتشي بوجود الآخر، وبالبحث عنه.

هنا، تتحول اللغة إلى طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر، إذ اللغة "عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب، وإعادة تشكيله؛ لإعطائه "صورة سمعية، ومفهوما ذهنيا"[3].

"... تزدحم نفسي شوقا لرؤيته.. وأمتلئ كلاما أستعيره من شوقي، وارغب في حكيه، حين التقت عيني بعينيه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام. لم أفهم ما حدث.. ما وجدتني ألملم لغتي.. ما وجدتني أحرك لساني.. لم أفهم ما حدث. في المرة السابقة، وقفت أنشد امتدادي أمامه.. هذه المرة، اختزلت امتدادي في صمت يذبحني.. هو ما سألني عن صمتي. حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني، والبحث عن لغة تخرقني، فتكبتني؛ ليتكسر الصمت أمامه.. أمامي..."[4].

صوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح السرد بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السرد هو في وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوتة، وكأن الساردة لا تتكلّم؛ وإنما جسدها الذي يتكلم.

حين نصغي إلى المقطع السردي، يتراءى لنا حضور الذات لغـــةً، من خلال مصاحبة كل فعل لضميرها: "...**أمتلئ.. أرغب.. انهزمت.. أفهم.. وقفت.. أنشد.. الملم.. أحرك.. اختزلت.. تحركت...**". وضمائر المتكلم المرتبطة بالفعل، تعطي انطباعا بوعي الذات بنفسها، وبالآخر التواقة إليه.

والجسد الذي تتحرك في سياقه "الساردة" جسد بمصدريه الأنثوي والذكوري، وهو هاجس المرأة ونواتها الحكائية: "... **حين التقت عيني بعينه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام...**".

ما نلمسه أن "الذات **(الأنثى)** مفجوعة بالآخر **(المذكّر)**، هنا، يتدخّل الزمن الخارجي؛ ليحل محلّه الزمن النفسي القائم على التداعيات الداخلية التي يعوّل عليها في تكسير خطّية المسلمات الموروثة في البنية التعبيرية اللغوية. فالسادرة مسافرة في الرؤيا التي تضيئها شعلة الشعر، كما يتحوّل الفعل من آلة تصوير لحدث، إلى مادّة من مواد البناء، وهندسة السرد: "... **حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني...**".

وطاقة الفعل هنا، تتحوّل من طاقة حركة إلى طاقة إشارة توحّد الأصوات. وفي صمت هذا التلاحم، يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد، لغة الإشارة. فالجسد هو المؤشّر على تلك التحولات الطارئة، وهو المولّد لحركة التداعي والاستدعاء.

تواصل الساردة تصوير المشهد السردي باقتصاد مركّز في اللغة، وكثافة في المعنى:

"... شهدت نفسي تتعرّى أمامي... تفضحها شمس هذا الصباح، وجدت

الأبيض يحتك بي، يوقظ ما بداخلي من ارتعاشات.. يعزفها.. يغنيها.. رأيت الأبيض ينفلت مني، حين اقترب هو من صمتي.. حين لمحته بطرف عيني؛ يصغي إلى صمتي... يقترب من شعري المسدول.. هذه المرّة، أطلقت شعري، حرّرته من القيود.. غمس أنفه بين ثنايا شعري، فغاب وجهه، وإذا بي أبحث عنه.

- شعرك غابة!

- شعرك ليل دامس!

قالها المرّة السابقة .. وأنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس، لولا أن الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلا..."[5].

إنّ كثافة اللغة، وقوّة المجاز، وطاقة الترميز، طرحت نصّا يحتمل مضاعفات دلالية عدّة، وسياقا يحتمل دلالات شتى، وجملة تحتمل جملا متعدّدة. نلمس الميل إلى التوحد بـــ **(الأنثى)**، وتوحّد الآخر **(المذكر)**، وغيابه في الأنثى: "... **أنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة**...". فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله، وقد تفطّن إلى ذلك الصوفية في طقوسهم، فوردت في مآثر **(ابن عربي)**: "أن المرأة هي أقرب المواد إلى الخالق، وأقدرها على احتواء ماهيته وصفاته، وإظهارها، ولعل هذا الاصطفاء يفسّر غرام بعض النساك بالمرأة تقربا إلى الله، وملامسته لحضوره من خلال جسدها، ويسوغ الانجذاب الثاوي للرجل نحوها طالما أن عشقها "ميراث نبوي، وحب إلهي"[6].

وما يلاحظ على **(زهور كرام)** تلك الشعرية السردية التي انفلتت من سلطة الخطاب، ليتحول النص إلى شرنقة للأنواع التعبيرية المنزلقة من تيمة الجسد الأنثوي، المنجذب إلى الآخر. هذا الانزلاق الجسدي، زود النص بقيم دلالية مضافة، وأفرغ الجسد من شحنة توتره، وتباريح بواطنه وقلقه. وغذّى السرد بديمومة حركته وتحوّله. هذا ما يجعلنا نقول بتشيّء الحالة الجسدية داخل المشهد الإبداعي النسائي، وتحوّلها إلى رؤيا لا تطالها إلا اللغة الشعرية الرامزة، الغنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة.

"... **أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه**...".

فحين يستخدم أي عضو من أعضاء الجسد، يستخدم حسب حجمه الثقافي، وبعده التداولي؛ فالقلب هو المضخة التي تنبض الدم حارا في أوردة الجسد وشرايينه، وبالتالي يعتبر الآخر **(المذكر)** المحرّك لــ **(الأنثى)** وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية.

والجسد يتخلق من أجزائه المكونة له؛ "فعندما يستعصى العثور على معنى للكل، بإمكان المحلّ أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكلّ إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكلّ عن دلالة الأجزاء المكونة له، تلك حالة الجسد، وتلك حالة دلالته وأشكاله ومعانيه"[7].

إن موضوع الأنوثة، وسياقها: لغة ورمزا وإيحاء، تعتبر ظاهرة أساسية فاعلة في الرواية النسائية المغاربية، وعندما نشير إلى الرواية النسائية؛ إنّما نقصد الرواية الناضجة فنيا، وليست الرواية التقريرية الصحفية التي لا تمت بصلة إلى عالم الرواية إلا في عنوانها، ولا نقصي هنا، ولا نهمّش بقدر ما أريد للرواية التي يتوفر فيها الحد الأدنى من العمل الفني، مما من شأنه أن يساعد على الدراسة والمقارنة.

"**نخب الحياة**" عنوان رواية **لــ (آمال مختار)** التي تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولا جارفا، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الحكائية والدلالية حيث نلمس حيوية السرد وطاقته الفعالّة. فقد ورد على لسان الساردة:

"...دقائق بعد السابعة، أخذت مرآة من حقيبتي، لم يكن وجهي مرهقا ولا مترهّلا، بل كان مشرقا وجميلا، أعدت صباغ شفتي، تزحلقت إلى الطرف الآخر من الكرسي، كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت. أغمضت عيني.. بخخت عطرا على جسدي.. وقفت عارية أمام المرآة.. فكرت

أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرآة، ورسمته. تطلّعت إلى الرسم أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأنّي رأيت إبراهيم يطل منه كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدّد، ويضحك..."[8].

الكتابة قراءة تطلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

ورد على لسان السادرة – باعتبارها حاكية وفاعلة في رواية "**تخب الحياة**"– ما يلي:

"... شيء ما يحدث هنا، يتحرك.. فذاتي لم تعد تقوى على ذاتي، تكد سنا جميعنا، أنا وفوضاي، والارتباك وضوء آسر. كأس أخرى أيتها الشقراء.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟... التحام، انصهار، لوحدة تجديدية، يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل. والفعل متوتّر، يهمد، ينساب، يتعالى ضجيجه، وتمتلئ الصرخة المكتومة بأنّات المتعة. تتفتّت قطع الثلج في كأسي وتئن. ّ.."[9].

ما نلاحظه، ونلمسه في النص هو نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظيا مع ذاته وواقعه، وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسرد هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف الآخر، وصوت الجسد هو الذي يطغى على السرد، ويتقاطع مع الآخر المذكر. "من هنا، كان الجسد كلا وأجزاء في الوقت نفسه، إنّه يولّد معطى انفعاليا وغريزيا وثقافيا عاما، وكل هذا المعطى لا يدرك

إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذه الكل الذي هو الجسد"[10].

تقتحم المرأة عالمها الكتابي بجسدين: جسد بيولوجي محسوس، وجسد لغوي، فتحمل نصّها مجنّحا بحسّيّته وتجريده فقد نلمس مفردات جسدية المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعّة في النص.

والكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت الجسدي، تشترك فيها أغلب الروايات المغاربية. فها هي الكاتبة الليبية **(فوزية شلالي)**، لم تشذ هي الأخرى عن الظاهر. يرد على لسان الساردة "**صالحة**":

"... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء، والأصوات مزيج صاخب من نقيق وزعيق وانفجارات...!

أبكي، لا، أنا لا أبكي، إنّي أحاول أن أبكي فأرتد مهزومة: "هذا أنت، أيها البكاء، تخذلني!.. أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات: "إني أحتاج رجلا، ولا بد أن هنالك رجلا ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في العالم.. في هذا اليوم..، يحتاجني كما أحتاجه، وربما أكثر!... ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلا ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر. هيا نجرب أن يحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف، رجلا!.. تنهال علي صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحدا واحدا.. الذين جربتهم، والذين لم أجربهم واحدا واحدا..!" [11].

حين نستدلّ بهذا النص، ونستقرئ فضاءاته، بحثا عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، نلاحظ:

أنّ الكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، فحالة الساردة النفسية، وقلقها الوجداني، وانفجار رغباتها الكامنة، وحاجتها إلى الآخر الغائب، جعلت حياتها لا تطاق، فحتى المشهد اليومي المألوف، انقلب إلى فوضى عارمة، ينقصها التجانس والتنظيم: "... **المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء...**".

أنّ هناك تماثلا وتزاوجا بين إيقاع الذات والحياة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر؛ مما يؤكد طبيعة السرد عند المرأة، القائم بين تجاذب الذات والجسد، هذا التجاذب هو الذي يغذي الحركة السردية ويدفعها، كما يمثّل هذا التجاذب المحور الذي يجمع بين مفاصل الرواية وشخصياتها وأحداثها.

أنه، حين نصغي إلى النص، ونتأمل العنصر الإيقاعي المرتبط بالجسد، نجد التركيب الإيقاعي يبدأ من الحواس وينتهي عند الجسد: "... **ذراعاي، يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضننا رجلا ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الواعر...**".

إن الجسد "باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرّة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية). إننا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات"[12]. ولو نصغي إلى النص، نصغي إلى نبض الساردة، ورعشة جسدها من خلال إيقاع الرغبة في هذا الآخر الغائب.

أنّ جغرافية الجسد تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي، فالمرجعية الثقافية لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنزة فيه،

تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أن السياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكلية.

إنّ "الذراع" وظّفت بدقة، فهو عضو من الأعضاء الرئيسة للجسد، لما تمثله من حمولة دلالية كثيفة، أدناها، دلالتها "على التهديد، وعلى المنع، وعلى العناق، كما تدل على الإشارات الرامزة للفعل الجنسي"[13]، نستشف أثره من قول الساردة: "...**هيا نجرب أن نحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف رجلا..**"، حيث إنّ وظيفة الذراع تكرّس فكرة التملك، والاغتنام، والتشكيل، مثلما هي المعانقة والرغبة، كما أن السيّاق الذي وردت فيها يكسبها شكلا إيجابيا تصويريا، تعكسه مخيّلة المتلقي، ومرجعيته الثقافية؛ فيحمل النص مجنّحا رشيقا إلى القارئ، حين يزاوج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز.

إن المتتبع للمشهد الإبداعي النسائي المغاربي، يكتشف أن سرد المرأة عموما هو وقفه تعرّف على الذات أولا، ووقفه تعرّف على الآخر، بوصفه روحا وجسدا ونصا معا.

وحين نعود إلى رواية "**الغد والغضب**" للكاتبة المغربية **(خناثة بنونة)**، نجد تمرّدا وعصيانا وفوضى من أجل تحرير الذات أولا، ومن أجل تغيير نمط السلطة المتعالية التي تقمع الجسد وتقمع الذات تاليا.

فالساردة "**هدى**" ذات فاعلة، تملك القدرة على التجاوز والاختراق، وعلى الرغم من ذلك، نجدها تعاني الوحدة والشعور بالخوف:

"... حينما كانت تماشيني، كنت أتساءل: هذا الجسد.. أي ألوان من التفجير والارتواء قد عرف؟... وكان ذلك يوقظني على جسدي.. هذا الذي قد يكون يحمل نفس استعدادات جسد "هند"، لكني لم أتيقن، فجسدي لن يكون غير شبيه بي، يحمل لوعة كبيرة من البدء. ولكني رأيت خموده... خمود جسد "هند"،

وهو يتلقف في كفه يد "محسن"، حينما التقيناه صدفة ذات مرة.. فلكأن أية لحظة، أو أيام، أو متعة، لم تجمع بينهما!. بينما كنت أنتظر أن يحصل أي شيء واضح، حينما يتقابل جسدان، عرف بعضها في وقت ما..."[14].

يتجلّى فعل السرد عند المرأة، على أنه اندفاع نحو المغامرة والاكتشاف، فللجسد لغته وبلاغته، وهو أول عتبة نصّية تسمح لنا بالمرور من الخارج على الداخل. وقراءة الساردة "**هدى**" لـــ "**هند**"، قد تمّ من خلال جسدها، والملامح الظاهرة فيه، فهي ملامح الألم والخوف. ونص **(خناثة بنونة)** قلقُ أسئلةٍ، وأزمةُ هوية، كما أنّه محاكمة للتاريخ والحقيقة.

كانت رغبة الساردة "**هدى**" إثباتا للوجود، وإثباتا لكينونة المرأة، وحضورها الفاعل المؤثّر. من هنا، كان عنوان الرواية "**الغد والغضب**" الذي امتاز – من الناحية السيميائية– بعلاقة عضوية مع النص، مشكّلا بنية تعادلية كبرى؛ تتألّف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية، هما: العنوان/ النص. ومعه، سيغدو العنوان هو "**المناص**" الذي يستند إليه النص الموازي[15].

تحضرنا – في هذا السياق– رواية "**فوضى الحواس**" التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه، هذه الرواية الجارفة التي ولدت بين تعابير الاحتراق والانصهار مع تداعيات الرؤيا الدائبة، على الحركة التحويلية التي لا تعرف السكون أو الثبات. يرد في افتتاحية الرواية:

"... عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّيَ حبّا وسط ألغام الحواس.

هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته!... كم كان يلزمه

من الصمت كي لا تشي به الحرائق!... هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماما، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب. شفتاه تعبرانها ببطء متعمد، على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاهما تماما، تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه، وكأنه كان يقبلها بأنفاسه لا غير.

هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها، ويكتبها، ويمحوها من غير أن يقبلها، كيف لها أن تنسى.. كل ما لم يحدث بينه وبينها..."[16].

حين نقرأ هذا المقطع السردي، يبهرنا ويفاجئنا ويغرينا؛ فالرواية تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خليّة خليّة، ثم ّتبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة.

إنّ **(أحلام مستغانمي)** تعتمد على الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّه. فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسّي، تنقله إلى الجسد النصّي، ولو "أن الكتابة استحضرت تاريخ المعاني ونظام المباني: كلمات، فجملا، فخطابا، لحظة إنشائها، لأمتنع حدوثها، ولصارت في حصولها ضربا من المحال، لكثرة انشغالها بالمعاني عن المعنى الوليد، وبالمباني عن المبنى الجديد"[17].

لذا، نجد الأعمال الإبداعية، هي التي تفجّر اللغة من الداخل، وتخلق لها دلالات جديدة، غير مألوفة، تثري اللغة، فتجعل فيها الحياة والحركة، ويبقى الأدب نظاما لغويا "يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح، تفسّره سياقات خاصة"[18].

حين نتأمل نص **(أحلام مستغانمي)**، نكتشف اختفاء أدوات الربط، وانسياب المعنى ضمن الحركة الدائرية المحجوزة، من الجسد إلى الذات، جسد النص يستحضر الجسد المؤنّث بألفاظه وحميميته، ويبقى النص يدور ضمن جغرافية الجسد وفضاءه، فتظهر شعرية اللغة من خلال الاتصال والانفصال بين الجسد الواقعي والجسد المتخيّل، حيث الدلالة الإيحائية الانفعالية.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثير من إغراء وتوتّر واستفزاز. فالجسد بموجوداته، يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغما عبر الجمل القصيرة التي تنعدم فيها أدوات الربط، ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلا مع إيحاءات الجسد ورموزه المكثّفة. و"اللغة، عندما تدخل الكتابة، تتطهّر من بقاياها، وتلد نفسها حدثا يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح مجهولا، سمّته الثقافة العربية: سحر البيان.."[19].

ولغة **(أحلام مستغانمي)** تطفح بالشعرية المنسجمة مع طبيعتها، بوصفها أنثى تألف لعبة البساطة، حيث إنّ "إيثار البساطة في نظم الكلام، جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر. فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة، تنسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام، أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات/ الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط، وتسارع الوتيرة، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلا وحدات إيقاعية متساوية"[20].

2- بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري:

يستيقظ الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائنا حسّيا مرئيا موجودا، تتذوّق طعم الأشياء من خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

وخلاصة الأمر "أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا إنسانيا، ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة، وككل العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد، وسجل الأشياء. إنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدها"[21].

وقد تحوّلت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرّد إلى كائن محسوس ومرئي باستعارتها لمعجم الجسد، وتوظيفه كدال لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ما هو ذهني وروحي، لينتقل بالجسد من الذات إلى الآخر والعالم.

"لقد تحققت للغة، بدخولها إلى عالم الكتابة، أن دلت على نفسها؛ فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي، ومن المنطوق إلى المقروء، وتغلّبت على زوالها، فبرزت شكلا دّالا لمعان لا تنتهي"[22].

إن الجسد في الرواية النسائية، يمثّل فضاء عنكبوتيا، تمتد خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النص، واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي، وتمثّل لخصائصه.

إنّ الكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصّص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسمّيات، تستقطرها من جسدها، وحاجاته الكامنة التي تستوطن المخيّلة السادرة، بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه.

فالمرأة تكتب نصّها، بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد، وإسقاطاته، ولكن الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقّق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالّية المتشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء.

والجدير بالذكر، أن الكتابة النسائية الناضجة فنيا، تجيد في مجملها بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد، وتزرع فيها العواطف الآدمية، بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك السارد في توليد السرد وإثرائه.

ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد، واستعارة أشيائه وتفاصيله، نذكر ما ورد في رواية **(فوزية شلابي)**، على لسان الساردة "**صالحة**":

"... مضى أسبوع.. أسبوعان.. ثلاثة.. تلاشى كلّ شيء.. دخلت كل التفاصيل.. رماد الذاكرة القديمة، لكن شيئا واحدا بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر: كان شبحا باهتا. ازداد وضوحا، اكتسى معنى وهيئة ونبضا، هي ابتسامته تحاصرني.. أكابدها.. ! .. هي جسر من البهاء والروعة والمودة، فهل أنجو من طوق ياسمين، أو عرجون فل!.. هي ابتسامته تناغيني.. أهيل على

وجهها رماد النسيان ! .. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. ياللورطة اللذيذة..."[23].

بناء على ملاحظتنا للجمل السردية، نشعر بتلك الوقفات الشبحية والطيفية التي تطرحها رؤيا الساردة بعد أن كاد يطويها النسيان. لكن ما نلاحظه أيضا، هو هذا الطّيف الطليق الذي يغادر جسده، ليتوحّد مع السادرة، أو يحلّ في الأشياء والتفاصيل المحيطة بها: "... **لكن شيئا واحدا بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر...**". هذا الزائر الغريب التي استضاءت الساردة بتحوّلاته، فتعاطت لغة الجسد بعد اقتحامها لعالم المحرّمات والممنوعات.

إنّ الحّيز العاطفي للجسد والمساحة الرومانسية للأشياء، يمثّل الأفعال والوقائع في الكتابة النسائية، التي تلقي بظلالها على السرد الذي يشحن بكمّ هائل من الوحدات السردية المتناسلة من بعضها بعض، تتحدّد بمدى احتوائها لهذا الجسد المغيّب. "... **كان شبحا باهتا، ازداد وضوحا، اكتسى معنى وهيئة ونبضا، هي ابتسامته تحاصرني، أكابدها...**".

لو حاولنا استقراء المنظور السردي عند **(فوزية شلابي)**، لوجدنا ظاهرة تمثّل الجسد الغائب، واستعارة تشكيله، ثم زرعه بالحياة، فإذا هو كائن يخرج من الرماد جمرا متوهّجا، آسرا الساردة بابتسامته. "**...هي ابتسامته، هي ابتسامته...**". والساردة، في الرواية، شخصية محورية فاعلة في الأحداث، تحقّق في حركتها السردية التوازي بين (زمن السرد) و(زمن الفعل المتخيلّ) إذ لا يكاد السرد يبرح العالم الداخلي للساردة، من خلال التأكيد على عنصر الفعل المرتبط بالضمير: "... **تحاصرني، أكابدها، تناغيني...**".

تفعّل الكتابة النسائية (الرغبة)، فتحيلها كائنا حيّا، يسهم في تلك الإرساليات السردية المشبّعة بالآخر (الحاضر/ الغائب) الذي ينساب إلى عوالم محكيات

المرأة. وحين يحضر هذا الآخر، يحضر بكل جسده، وعنفوانه، كما تريده المرأة أن يكون.

آمال مختار، كاتبة روائية تجيد جماليات الحفر، والعبور، والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو روايتها إنصاتا لهذا الجسد، واستفزازا له، وولوجا لعتباته، وإمساكا لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تنبع من هذا الجسد المؤنث، وتتخلّق في رحمه، تقتات من تفاصيله، حتى الطبيعة، بمظاهرها المختلفة تصبح كائنا حركيا، يكوّن برنامجه السردي بتواطئه مع هذا الجسد المؤنّث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، نجده ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء:

"... المطر، الشتاء، الضباب، كلمات تعني عندي الدفء، وبقدر ما يكون الشتاء عاصفا باردا قاسيا، يكون الدفء أدفأ، والعشق أعنف، وأكثر جنونا. أحب أن يبدأ العشق دائما في الخريف، أن يبدأ خجولا، بخدود موردة، ثم يكبر مع عواصفه حتى يصير مجنونا في الشتاء..."[24].

ما يلاحظ في الكتابة النسائية، تلك العناصر الداخلية للجسد، تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متآلفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.

إن الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة التي يفرزها الجسد المؤنث، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والإنعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، تجابه المرأة المبدعة، في أثنائه، شيطان الجسد، بكلّ هيمنته وسلطته

وشراسته التي لم تتوقف عن الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبـــه بالمحرّمات والممنوعات.

ها هي **(فضيلة فاروق)** تنحت روايتها من تخوم الجسد وحفرياته، من خلال العبارات المشخونة التي تتجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم بلغته ويستعير معجمه. نلمس ذلك في مثل قولهـــا:"... "**أيس**"، **تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه...**"[25].

وفي مقطع آخر، يرد على لسان الساردة، في وصف شارع، هو أشبه بوصف جسد رجل: "... **شارع (مونبرناس)، في السادسة مساء، تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلا مشكوكا في أمره، الريح تهبّ كالموسيقى، وبقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة...**"[26].

وفي أحيان كثيرة، نجد في الرواية النسائية ميلا إلى إخراج الجسد – بشقيه الذكوري والأنثوي – من أسوار الذات إلى فضاء الكون؛ فقد توظف المرأة "المطر" و"الشارع" و"الريح" بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري، بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـــ "**الكون**"، مثل: "**... ذاك المطر الشبق الذي يغازل الكون...**". وأحيانا نجدها هي "**الأرض**" و"**المدينة**"، تمارس من خلال ذلك كل التحوّلات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعيه ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة، والترحال مستمرّ، خاصّة، حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التداعيات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة، مثل ما ورد في رواية **(فضيلة فاروق)**: "... **ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا**

مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق، وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق..."[27].

إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح والجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخييل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللغوي، في جمل سريعة الإيقاع، نقرأ فيها حاضر الجسد، وحاضر الذات. فهي تنطلق من الجسد، وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي: "**... ولكن باريس جميلة ومتوهجة، في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة، في حضن رجل شرس...**".

وما يلاحظ على **(فضيلة فاروق)** محاكاتها لـــ **(أحلام مستغانمي)** بناءً ولغةً، بل إنّهـــا تستعمل لغتها ومسمياتها، وتستخدم رؤيتها للأشياء، بحيث تكاد تكون هذه الرواية "اكتشاف الشهوة" تقليدا أعمى للكاتبة **(أحلام)** التي تبقى متفوّقة على قريناتها، سواءٌ من حيث المرتكزات المعرفية التي انطلقت منها، أم من حيث البناء وتقنيات السرد، أم بالنظر إلى الإشارات اللغوية، والظواهر الأسلوبية التي تميّز كتابتها.

توظف **(أحلام مستغانمي)** الجسد الأنثوي، وتستعير جزئياته في رسم لوحتها الزيتية "**حنين**". وعن طريق السارد الرئيس في رواية "**ذاكرة الجسد**"، يرد المقطع التالي:

"... ها هي لوحاتي، تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، ها هي امرأة تتثاءب على الجدران، بعد أمسية صاخبة، اتجهت نحو لوحتي الصغيرة –حنين– أتفقدها، وكأنني أتفقدك: "صباح الخير قسنطينة، كيف أنت، يا جسري المعلّق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟".

ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة، فابتسمت لها بتواطؤ، إننا نفهم بعضنا، أنا وهذه اللوحة – البلدي يفهم من غمزة – وكانت لوحة بلديّة مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله، تفهم بنصف غمزة..."[28].

فالجسد المؤنث هو الذي يجسّد المتن الروائي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة الشعرية، وتحقيق ذلك التعاطف المادي، والانجذاب الوجداني. "الجسد الأنثوي، يسع الحياة برمتها، لأن العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحّد"[29].

ويبقى الجسد الأنثوي، في الرواية، هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي **السائدة**، نظرا للتوتّر الكائن الذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعّل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسّي إلى كائن علويّ مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقّق للنص سلطة دلالية موجّهة للمعنى، قابلة للتأويل، مثل: "**... ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق...**"

(أحلام مستغانمي) في روايتها "**ذاكرة الجسد**" تربك قواعد اللعبة السردية، من خلال شعرية الرواية وحرارتها، حين توظّف الجسد الأنثوي مرتعا خصبا لتغذية السرد وتحريكه: "**... ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المـــرة...**". فاللوحة الزيتية "**حنين**"، تتحوّل إلى امرأة مغرية بأتمّ معنى الكلمة، وهي صورة قد درج عليها الأدباء من قبل، حين عمدوا إلى "تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتّر هو المقصد الأول"[30]. والملاحظة نفسها يمكن أن تقال في رواية "**قلادة**

قرنفل" للكاتبة الروائية **(زهور كرام)**، حيث يرد على لسان الساردة، وهي تتكلّم عن ذاتها، وجسدها، وظلّها:

"... لأن ظلّي سرعان ما عاد يستلطفني.. هل أدرك حاجتي إليه هو أيضا.. يحيا من وجودي.. لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث أن أركب مسافات، واحلّق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهثـــة من فرط تحالفها معي، كأنها تصرّ على استفزازي حتّى لا يتراجع خطوي، وأضعف أمام انسحاب ظلّي.. أنيسي.. حين تفاجئني الطبيعة مطرا.. مطرا.. وإن كان خفيفا.. خفيفا.. فإنه يواري أنيسي..."[31].

يتحوّل النزوع إلى التوحد بالجسد وبظلّه إلى طرح المرأة من خلال كلّيتها، وهذه الكلّية تتحقّق في الجسد وفي ظلّه الذي يعتبر باعثا لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية، والقدرة على الديمومة والحركة.

إن وجود "**الظل**" هو دليل على وجود "**الجسد**"، والجسد كائن يمتلك الشكل، والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير **(باشلار)**، "يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحجّرة، ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها ما تزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها"[32].

الجسد يمثّل تحوّل الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله. هذه المسافة التي تحسنها الكتابة النسائية بامتياز.

وحين نتأمل مثل عبارات: "... **يستلطفني.. أركب مسافات الاحتضان.. لاهثة.. المطر...**"، وحين نبحث في عالم الألفاظ عن تلك العلاقة المتجاذبة

المهيمنة في فضاء النص: كالاستلطاف، والاحتضان، والركوب، واللهاث، والإمطار، تتكون لدينا لوحة تعبيرية مشحونة بتوتر الجسد، هي في الأصل علامات سردية تستدعي التأويل، إنّهــا بلاغة الجسد النابعة من كثافة الرموز المشحونة بالتأويلات

3- فاعلية الجسد وبلاغته في تشكيل لوحات شعريّة مشفّرة:

يمثّل الجسد بلاغة فنية مكثّفة في الرواية النسائية، يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع، وتشكيل لوحات شعرية مشفّرة، هذا التميّز في كتابة المرأة، يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغتة والتحوّل والانشطار، وما يترتّب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء.

تسعى الرواية النسائية – دومــا – إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة، قصد اكتشاف الحقيقة، ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضار (**الجسد**) في الرواية النسائية تختلف عنها في الرواية الذكورية؛ فالرجل يرى المرأة جسدا ناميا، لا فكرا واعيا، بينما اختلف الأمر في الرواية النسائية، لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية، والانسجام المتميّز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص، في لغة متآلفة مبدعة خلاّقة، نلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدّة منه، وتشكيلات شعرية مشفّرة تضيء

أفق النص المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

ولتقريب هذا المعطى، نورد مقطعا سرديا من "**ذاكرة الجسد**"، على لسان السارد "**خالد بن طوبال**"، وهو يعلّق على اللوحة الزيتية "**حنين**" ومدى التقارب بينها وبين "**حياة**":

"... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة، كما لم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلما.. ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك متقابلين هكذا.. جبلين مكابرين، بينهما جسر سري من الشـــوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر، استوقفتني كلمة جسر، وتذكرت تلك اللوحة... نظرت إلى اللوحة، وكأنّك تبحثين فيها عن نفسك. قلت: "أليست هذه قنطرة الحبال؟..". أجبتك: "أنها أكثر من قنطــرة .. إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة ... يوم دخلت هذه القاعـــة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في طلّتك، في مشيتك، في لهجتك.. وفي سوار كنت تلبسينه..."[33].

إنّ (**أحلام مستغانمي**) في رسمها للصورة، تستعير الجسد الأنثوي المشتهى، ليتشاكل عندها، في نظام بديع، مع كينونات رمزية، وطبيعية، وتاريخية، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهام والهذيان في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنثى، أين الدفء والجاذبية والميل الغريزي. وإنّ تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائما، ذلك أنّ "نظام تشكّل الأشياء واقعا، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان"[34].

تلبس اللغة عند (**أحلام مستغانمي**) لباسا محجّبا، يخفي نصف الحقيقة، ويظهر النصف الأخر. وإنّ "اللغة لتعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه

ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيبا وصياغة وإنشاء"[35].

تحاول المؤلفة، في تشكيل صورها الشعرية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها في غلالاتها الضبابية: "... **نظرت إليك خلف ضباب الدمع**...". و"**ضباب الدمع**" لها مرجعية دلالية، تتمثّل في الحزن الشديد، أو الشوق الذي يحرق القلب، فيكوّن حاجبا حاجزا للرؤية. ولكن مع سياق النص، نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبّر عن حميميّة المشاعر التي ألمّت بالسارد "**خالد بن طوبال**"، وهو يوشك على احتضان حياة: "... **كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة**...".

فالصورة السردية المحفّزة هنا هو العناق والالتحام، حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع. وهذا المشهد المحموم المتوتّر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع، بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث، وظلّ الآخر، تمثّل القوّة الفاعلة في مسار السرد النسائي، حيث البؤرة المحفّزة، والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء، فلا تكاد تعثر عليه: "... **ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك، متقابلين، هكذا جبليين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر**...".

تستوقفنا كلمة "**جبل**"، والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدالّة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوة والصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمرا مستحيلا.

بهذا الاستحضار القصدي لـــ "**الجبل**"، فيه صورة الذات وصورة للآخر؛ هذا الآخر الذي تمثله "**حيـــاة**" التي هي "**قسنطينة**" الوطن والأرض. غير أنّ **(الجبل)** الآخر سيمثّله السارد "**خالد بن طوبال**" الرجل المجاهد الذي حمل السلاح دفاعا عن هذا الوطن، وهو الذي تربطه حلْقة وصل وانجذاب بهذا الوطن، هي حلْقة الشوق والحنين.

وتحسن **(أحلام مستغانمي)** التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي، وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إن الرؤيا عند الكاتبة تؤطّر لفلسفة الجسد، وتجسيد لآلياته المختبئة وراء اللغة الشعرية المشفّرة الغنية بالتأويل.

فالنص "مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها، في علاقاتها بالكون والكائنات، والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة، فتجد فيه سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات – أو تحاول أن تجد – هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض/ الوطن)، يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملك"[36]، فيكتسب الجسد في الرواية النسائية نكهة مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحولات وجماليات.

ولعل بلاغة الجسد في تشكيل لوحات شعرية مشفّرة يشير إلى تلك العلاقات التي تبحث عن الالتحام والتوافق، فتصبح هذه الظاهرة سنّة كونية، تشمل الطبيعة ومظاهرها الشاعرية المحفّزة، داخل تشكّل المكونات الأخرى. "إنّ إحالة اللغة على الجسد، والجسد على اللغة، وتماهيهما، تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد

الكون بكلمة (**كُـــنْ**)، والجسد البشري، أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى، ولعلّ النص الصّريح في قصّة خلق عيسى (عليه السلام) من كلمة اللّه، يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجذّرة بين الخلق والجسد واللغة"[37].

وتتقن (**أحلام مستغانمي**) أيضا شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها بلغة طافحة بالشعرية، مشحونة بالدلالات، مثيرة لخيال المتلقي، عبر النبش في مخزون الذاكرة والتاريخ، وعبر تفاصيل الجسد، وعوالمه الثريّة المتجدّدة المتناسلة باستمرار، مما يعبّر بصدق عن مهارة الكاتبة وموهبتها السردية، وبلاغة قصّها الذي يؤسّس لكتابة نسائية مغاربية بامتياز.

وللاستدلال والتمثيل على هذا الزعم، نتوقف عند رواية "**فوضى الحواس**" مرة أخرى، والتي تعدّ محفلا إبداعيا ولغويا، مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها، كما تماهت مع الكتابة، مكوّنة منحوتة شعرية من جسد مؤنّث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة.

"... كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى مباغتة لنا، زاحفة نحونا، متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع، بمزاجية الرغبات الطاعنة، تناقضا كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية، تنقل لنا إيقاعها العشقي، منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصا أسود، وجلس يتأملني.

رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي، بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدري، رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى من القبل، بذراع واحدة يضمني، يلغي يدي، ويكتبني، يتأملني وسط ارتباكي، يقول:

"إنها أول مرة، أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرج على جسدك. دعيني أراك أخيرا..."[38].

تظهر الساردة "**علامة**" أساسية في رواية "**فوضى الحواس**"، فهي التي تحكي والرجل يستمع، وتبقى الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي. إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوّانية بين الــ **(هي)** والــ **(هو)**، وتختار حوافزها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد الساردة هاجس الرواية، الماسك بأعنّة شخوصها، معه تجسّدت شعرية السرد المؤسّسة لبؤرة الرواية النسائية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها. وهذه الخصوصية التي يتميّز بها السرد النسائي، تتباين – قوة وضعفا – من رواية إلى أخرى، لعلّ **(أحلام مستغانمي)** كانت أكثرهن تفعيلا لدفء الجسد وعبقه، وعرضا لتواريخه، وكشفا لأسراره.

في رواية "**ذاكرة الجسد**"، بقي السارد "**خالد بن طوبال**"، و"**حيــاة**" متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر[39]. لكن في رواية "فوضى الحواس" التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم، ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي، نلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد:

"... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات.. يطمئنني: "لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائما في عتمة الحواس".

أود أن أسأله: "لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟". ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي، وبعثرتني رغوة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم، يكتسح كل

شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله. كمن يتململ داخل قفص الجسد.. أنتفض واقفا، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتّحد بي.

أسأله: "ماذا أنت فاعل بي؟". يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي" ..."[40].

حين نتأمل المادة اللغوية بوصفها **(ملفوظا)**، نجد معجم الجسد، وإيقاع الرغبة، وطقوس التلاحم الجارف هو المؤسّس للحيّز الأكبر من المدوّنة. وبعد تأملنا للمقطع السردي المنتخب بعفوية، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة، والمتقاطعة أحيانا مع الجسد، المحبوكة والمكتملة بوجود الآخر.

فـ **(أحلام مستغانمي)** تخط نصا قريبا من جسدها بحيث يتنفّس النص هواءه، ويعيد أصداءه، ويجسّ نبضه. وهذه **(الظاهرة الفنية)** هي من خصوصية التعبير النسائي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية ومظاهر الطبيعة الأخرى.

مع **(فضيلة فاروق)**، نجد تفاوتا واضحا بينها وبين **(أحلام مستغانمي)** من حيث توظيف الجسد[41]. لذلك فقد أخفقت، حين حاولت محاكاتها، أو منافستها، ليتحوّل الجسد – الذي يمثّل قيمة جمالية وفنية – إلى شيء مبتذل، نلمس فيه التكلّف، وانعدمت التقنية التصويرية له. كما فقد الجسد عند **(فضيلة فاروق)** تلك الكثافة الدلالية، وذلك الإيقاع العالي والعنيف، وبالتالي، فقد خصوصية العمل الفني، فكشفت عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثّرة في إنتاج النص التي تملكها **(أحلام مستغانمي)** بتفوّق.

وتوظّف الكاتبة الليبية **(فوزية شلابي)** الجسد كشخصية وهوية، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى فلسفة للجسد، بموجبه تتشكّل حركية نمو الحدث وتطوره. فالجسد هو الذي يخلق التوتّر الدرامي في الجمل الشعرية، ويمثّل شرايين لا مرئية قويّة الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور البلاغية التي تجسّد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه، ذلك الذي ورد على لسان الساردة:

"... العالم، هذا الحوت الضخم المخيف؟ أسنانه حادة وكبيرة، وهذا الخدر... الأشياء تتلاشى.. الجمرة تخبو رويدا رويدا، وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم / أتلوى كأفعى/ أعدو مثل قطة فزعة/ أكشّر عن أنيابي القديمة، ثم أسقط في هذا الخدر اللذيذ.

تعال، أجذبك من يدك، آخذك منهم، أنت لي، لي وحدي، تعال لأهرب بك. أجري وسط جموعهم التي تتفرج مدهوشة وحاقدة، يرجموننا بنظراتهم، وأنت، وأنا نركض. إلى أين..؟ لا أدري، لكنني فقط أعرف أنّك معي، أن أمسك يدك، أريد يدك، ولا أعرف !. أضحك/ أبكى/ أغني/ أبتهل/ أسب !. أقول لك أحبك، أقول لك أبغضك. أقول هيا قبلني، اصفعني. ماذا أريد منك؟. لا أدري. من أنت؟. لا ادري. متى – أين – كيف – لماذا؟. أرجوك، تسأل أو لا تسأل. أريد سيجارة أخرى. هذا غير معقول. الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة والحفر، والإشارات الضوئية، والمنعطفات، ورجال البوليس، وتقلب الأحوال الجوية، وفضول النوافذ المغلقة، وشفاه السيدات الممطوطة. إيه.. وماذا أيضا؟! ..."[42].

توحي المشاهد والوقفات السردية، بتبعثر الجسد المتشظّي تحت سلطة الرغبة المكبّلة بالإلغاء والمصادرة. فالنص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون بحركية الاجتياز إلى الآخر المعشوق، حيث يوظّف الجسد هنا، ليستوعب تجربة شعورية وشعرية، تعطي أجواء الغبطة الراقصة لهذا الجسد الذي داهمته خيول الشوق، شوق الآخر الغائب: "**... وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم/ أتلوى كأفعى...**".

وتواتر ارتباط غبطة الجسد، وشراهته المحمومة بـــ (الجمرة) و(القطة) و(الأفعى)، وهي محاولة تدخل في تسمية الأشياء بغير أسمائها ذلك أن "الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرفة، من خلال جعلها تشكّل ثوبا شفافا، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى سترها وتغطيتها[43]."

حين نصغي إلى النص، نشعر برغبة "جسد السادرة"، باعتباره كمون انتظاري، وطاقته كامنة تسمح بالتغّير ولكن إلى أين؟. "... **أقول لك: أحبك، أقول لك: أبغضك، أقول: هيا قبلني، أصفعني، ماذا أريد منك...**". ما تريد الساردة تحرير الجسد النسائي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها. ويبقى "الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماما كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفّاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاء للجسد، والمعنى المنبعث منها"[44].

ثم تأتي **(زهور كرام)**، فتكسر جدار الصمت بتمرّدها وثورتها على الكثير من القيود والعوائق الاجتماعية، ولكنها لا تبرح جسدها؛ فهي تسكنه، وتكتفي بتفاصيله؛ لتكتب منها رواية تسمى: "**قلادة قرنفل** ".

تغدو الساردة شخصية محورية فاعلة في اختراق **(جبّة العمّة)**.. وقد أحسنت الكاتبة في ذلك التداعي الذي يولّد من الكلمة الواحدة موضوعا من خلال السياق المونولوجي وتداعياته. جاء على لسان الساردة:

"... هو الذي حثّني على السير للقياه، كلّما هاجت نفسي، لكي أرتوي.. لكي أعانقه، أعانقني، أدور في الغرفة.. أرتطم بأشلاء حميميتي.. اختلطت فوق الأرض، تبعثرت، تمزّقت، تعريت، أشعر بالبرودة تلسعني.. برودة العري والفضح.. وأنا منتشرة غسيلا على الأرض، أفتّشني، يستعصى عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتابا تافها.. منسيا، ذكرى مخذولة، أين الطريق إليه. هل اغتصبوه.. سرقوه..

انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري.. انشغلت عنها.. جمعت خيوطها وانصرفت بهدوء.

حسنا فعلت، حيث أضأت نور الغرفة.. مازلت أبحث عن الكتاب عن أثر العشق.. حيث أعياني الدوار.. ارتميت فوق السرير، وعيناي على السقف، فيما أفكر.. لا أدري.. ذهني منشغل... أعرف، أسبح في فضاءات.. أركب صورا، تحضرني كل الأسماء..."[45].

تكتب **(زهور كرام)** من خلال التوحّد مع جسدها، ومع ذاتها، ومن ثم، كانت الرواية معها هجرة داخل الجسد الذي ما فتئ يقف حائلا دون الصدام العلني، والمواجهة الحقيقية.

ومن أجل استفزاز النص، واستفزاز القارئ من بعد ذلك، تركن الكاتبة إلى نسق سردي تركيبي، عماده وحدات نحوية قصيرة غير مقيّدة دلاليا، تتوسّل بها للتعبير عن آفاق التجربة الإنسانية المفتوحة، ومن هنا، ترد الأفعال الموجّهة إلى الذات، لتتحوّل بعد ذلك إلى (مفعول به)، مثل: "... **لكي أعانقه أعانقني، تبعثرت تعريت، تلسعني**، ..."، كما نلمس التكرار المعجمي، مثل: "... **أركب، أركبني**،..."، الذي يتحوّل إلى مؤشّر صوتي متكرّر، يكثّف المدلول الصوتي للألفاظ.

كما نجد الكاتبة تكسّر (نمطية) الخطاب، ومألوف اللغة، فتعتمد على (المجاز)، وهي بهذا توجّه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها المميّزة، مثل: "... **انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري** ...".

لقد أحسنت **(زهور كرام)** في صياغة جملها السردية، حين أقامتها على (شعرية اللغة)، من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن المتلقي، ويربك أفق انتظاره.

فذات الساردة تفتّش دوما في الجسد، وتستأنس بظلّه، وتختبئ بداخله، وتنجذب إلى التأمل في الآخر الذي يعتبر عناقــه عناقا لجسدها وذاتها، مثل ذلك، قولها: "... **لكي أعانقه أعانقني، أركبني...**"

تعمل **(زهور كرام)** على تحرير **(الآخر)** بوصفه جزءا جوهريا في تحرير الذات، وتحرير الجسد. وهي بهذا، تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا، كان التشابه النحوي والصرفي بين مفردات اللغة التي تعمل على نسق واحد، كون الكتابة يمتزج فيها المشهد المرئي الحسي بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة السردية، من خلال تشتيت

البرنامج السردي، من **(الثابت)** إلى **(المتحوّل)**، حيث الإفرازات الجديدة المتناسلة للتحولات المتسارعة، قصد تغذية السرد، وتحريكه، مثل تحوّل الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا، يبقى مسار التحولات خاضعا لنفسية السادرة، ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه، ووجوده.

مع **(آمال مختار)**، نجد توظّيف الجسد يأخذ طريقة هي أقرب إلى المباشرة والحسيّة، حيث تستبد به الواقعية في صياغة المشهد، ففقد الجسد خلاها شحنته الدلالية، وضاعت رموزه الدالة، جراء سعي الكاتبة إلى الالتقاط المباشر لتلك الفاعلية المشهدية (البصرية) التي تجعل التوظّيف الجسدي ماديا، يفقد سخونته وفتنته، ويخيّب أفق انتظار القارئ، كونه يجهر ويعلن ولا يخفي، لذا، كانت نصوص (آمال مختار) السردية أبلاغية، إخبارية، أكثر من بلاغية، إشارية[46].

وعلى الرغم من ذلك، يبقى الجسد في السرد النسائي، يمثّل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعا ملازما لإبداع الأنثى، حيث "القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة المستشفّة، وهكذا، تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعدا من أبعاده، وليس إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو تورية، أو ما سوى ذلك ممّا هو معروف في علم البلاغة..."[47].

4- جغرافية الجسد فضاء لتأثيث المساحة السردية:

يغدو الجسد (تيمة) دلالية في الرواية النسائية التي توظفه كمادّة حكائية، وكملفوظ تشخيصي وتصويري لجميع المشاهد السردية المنبثقة من الجسد،

المتصلة والمنفصلة بينه وبين مظاهر الطبيعة الأخرى التي يحل فيها. نجده في البحر، والشجر، والمطر، والكون.

إن السرد عند المرأة – عموما – موازٍ لأحوال جسدها مدّا وجزرا. هنا تكمن (شعرية) السرد عندها، كون السرد يلامس الجسد، ويلتحم به مكثّفا، مشحونا، غنّيا بحمولته اللفظية التي تغطّي النص النسائي.

كما يمثّل (الجسد) أجواء الغبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردي النسوي، فتنفتح اللغة معه بكل طاقتها الترميزية، ومنتهى إيحاءاتها المجازية على جسد النص تمهيدا لإخصابه. و"إن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثّفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي أقرب ّإلى مرتبة اللغة الشعرية "[48].

تستمدّ اللغة الشعرية، في الكتابة النسائية، طاقتها من الجسد، حيث تمنح الفاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وهنا تكمن لذّة الالتحام والاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكّر، نلمس –أثناءها – قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثيث مساحتها السردية، بعيدا عن سطوة المجتمع وقيده.

فالمرأة، حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحالمة، حيث ينبري المخيال ألانزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذه الفضاءات الحالمة المهيمنة على السرد النسائي، تجتاح المرأة الكاتبة أثناء فعل سرد، فتجسّد رغبتها الأزلية في الاستئثار بمن تحب، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة "**الجسد**".

وكما أن (الذوات/ الأجساد) لا تلتقي، أو تتفاعل إلا بتجسيد أساليب النفاذ والاختراق، لتجسيد ما يمكن أن نطلق عليها (الذات الشعرية الكاملة)، فإنّ من هذا التوحدّ، أو من هذه الكثرة داخل الوحدة، ما يفتح أسئلة الوجود والحياة[49].

يمثل الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إذ لا تستقيم الكتابة عندها دون هذا الجسد، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته. فها هي **(آمال مختار)**، في روايتها "**نخب الحياة**"، تسبح في فضاء الجسد الذي اتخذت من جغرافيته فضاء رحبا لتأثيث سردها، تستوقفنا، بمشاهدها السردية التي لا تخرج عن حدود **(المرأة / الجسد)**، حيث الشهوة وحيث الشبقية المسترسلة:

"... كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول.. كعاشقة تمشي في ضباب النشوة.. كصوفيّ في حضرة الإله، دخلت المقهى.. كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي. غصنا من نار تضيء.. ارتبكت وحدست أن الأمر خطير عليّ، على سكوتي، ورتابتي، وكسلي.. لم تكن أبدا أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق إلى تلك الفوضى التي تعطّل سير خمولي.

منذ متى لم أتجملّ، وكنت أتجمّل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني؟ .. منذ متى لم أتردد في اختيار عطري وألواني؟ .. منذ زمن.. كم عمره؟.. لا أدري .. أذكر فقط أنه مرّ زمن، لم أر وجهي في المرآة.

قبل أن يجيء، انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، وكانت ثقتي بقدّومه تعتق متعتي، لحظات كان فيها كلّ من حولي أشباحا، وكنت داخل شرنقتي أشد لهفتي حتى لا تفر، وتربّكني. لم أكن أحب أن أراه قادما؛

يخترق بهو المقهى.. لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إليّ، بل أن أراه، وقد انبثق أمامي فجأة، كأنه يطلع في أرضي وردة عطرة..."[50].

إن المتأمّل للمسار السردي النسائي، يجد أن تشكيل حركية نمو الحدث، وتصاعده، يتم في فضاء "**الجسد**" الذي تتّخذ منه المؤلفة بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا، عند المرأة المبدعة، تكاد تكون فلسفة للجسد، إذ "**الجسد**" هو الوجود، والكينونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد مطيّة، يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، حتى مع النصوص والذوات المهاجرة الأخرى، كما أنّ الجسد الأنثوي يملك خاصية متفرّدة، فهو منتج ومتلقٍ، وإذا كان الجنين يتكون نطفة، فمضغة، فعلقة، فجنينا، كذلك حال النصوص، تحبل بالحكاية، وتتحمل عسر الولادة التي تتم داخل الجسد وفي فضاءه. "فالميل والوصال الجسدي يجمع الحواس والأعضاء تأهبا للرعشة الحسية والوجودية، لذلك تقصد المتعة الجنسية لذاتها، ولغيرها، متخذةً من الحواس بؤرةً لتوليد المعاني"الفم، العين، الأذن، الأنف..."[51].

توظف **(آمال مختار)** الجسد فضاءً لتأثيث "**نخب الحياة**"، هذه الرواية التي تنحت من جغرافية الجسد، وعالمه، من خلال الساردة المتحررة الباحثة عن الشهوة والجنس، من خلال العلاقات الأنثوية بالآخر؛ فتسرد ثورة الجسد وتفاصيله.

وكما توظّف "**الجسد**"، توظف المطر، والاغتسال، والمتعة، والحلم والتوحّد، بحيث تكاد تكون مفردات الملفوظ السردي هي المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكّل لوحة مؤطّرة لجغرافيته، تحت غطاء البوح، ووجع الأنوثة، والالتحام بالآخر، من هنا تتوالد الوحدات السردية بتوالد الشخصيات، فتسهم في

تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس، ويبقى صنع الحكاية عن طريق التداعي والأحلام.

ولو أردنا تأمل المحكي الذاتي عند **(أمال مختار)**، وتمثّلاته في النص، نجد أن هذه التمثّلات لا تكاد تخرج عن "الجسد"؛ فحين تقول الساردة: "**...منذ متى لم أتجمّل، وكنت أتجمل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني...**"، تكون الحكاية بضمير المتكلّم والحاضر، ممثّلة ضمير الفاعل.

تنطلق الروائية من عالمها الحميمي، عالم جسدها، تريد أن تفجّر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردي، وفق شكلين متطابقين: "أنا الساردة، وأنا الفعل". حيث الفعل يتمثّل في صياغة العالم الداخلي من موقع المرأة الفاعلة في سوغ بناء عالمها التخييلي: "**... قبل أن يجيء، انتظرته.. كنت أكره الانتظار، ولكن انتظاره متعة أخرى.. كانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي...**".

وتشخّص **(آمال مختار)** أحداثها التخييلية من موقع كون الساردة تمثّل شخصية محورية في الرواية، وفاعلة في **(زمن السرد)**، و**(زمن الفعل)**، من خلال الحكاية عن عالمها الحميمي الذي يستمدّ طاقته من وجع الجسد ورغباته. هذا التزاوج بين السرد والفعل، جاء نتيجة تزاوج العالم (الخارجي) بالعالم (الداخلي) الذي تعيشه الساردة.

إن تجلّي عنصر الأفعال المرتبطة بالضمير، مثل: "**...كنت أكره.. لم أتجمل.. لم أتردّد.. لم أره...**"، تثبت تمظهرات الحياة الداخلية للساردة، من خلال التأكيد على الفعل المرتبط بنفسية الشخصية التي نجدها ساردة وفاعلة في الأحداث.

(فضيلة فاروق)، لا تختلف عن **(آمال مختار)**، في روايتها "**اكتشاف الشهوة**"، حيث توظف جغرافية الجسد في كلّ وحداتها السردية المختلفة حكائيا، والمؤتلفة دلاليا؛ فهي أشبه بتنويعات مختلفة تضرب على وتر واحد مؤتلف هو "**الجسد**". فالجسد هو الذي يؤطّر هذه الرواية، ومغامرة الجسد هي هاجسها ومرجعها الذي يؤلّف بين وحداتها. ورد على لسان الساردة، الشخصية البطلة في هذه الرواية:

"... قبلة "إيس" كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي.. أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحوّل إلى امرأة أخرى تشبه سيل مطر صيفي هائج، لا يفرق بين الحجارة والكائنات. قبلة "أيس" كانت قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء، والرضاب الذي سقى شتائل الشهوة، وأيقظ كل شياطين الدنيا؛ لإقامة حفلة تتكرية مجنونة، في سهل مقفر..."[52].

(فضيلة فاروق) في روايتها، تشكّل سردها من شرايين الجسد الملتهب وتأخذ جميع صورها منه، تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الرموز والمعاني، والجسد الذي تطارده ويطاردها في آن واحد، وهذه من خصوصية التعبير النسائي الذي يستمد مادته من الجسد المؤشّر الأولي على الكون والوجود، ومن خلال قراءتها لتضاريس الجسد تقرأ هويتها وأسرارها.

وإذا كان الجسد يستهل مهمّة الوظيفة الشعرية للغة، ويفجّر تلك الطاقة الكامنة، حين تمتزج عناصر الوجود المادي بالكيان الجسدي، فإنّ قانون التماثل عند الساردة يولّد عناصره السردية؛ نلمس ذلك في مثل **قولها: "...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء...**"؛ فالصباح، والبرد، والكون، والمطر، والريح، وما شابه ذلك.. تأخذ من الجسد مذاقه ونكهته، لتتحول الكاتبة، من فضاء الجسد وتخومه إلى رحاب الكون والوجود، بل "تحفر

اللغة على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة، ومن هنا، تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون"[53].

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي، تنسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه – **جان فرانسوا جان ديلو** - jean – froncois jean dillou، إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي (من اللاتينية tissus وtextus، المشتق من الفعل: texture، أي: نسج، فتل..) حيث يغدو شبيها بالنسج tissage[54].

إنّ سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكينونتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتنجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها.

وها هي **(أحلام مستغانمي)** تزاوج بين الجسد وشعرية اللغة، تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيده، حيث نشعر بتلك **(الإيروسية)** الممتعة بشعرية مكثفة، قائمة على تراسل الدلالات والأشياء في بوتقة التجربة الكلية للجسد. ورد على لسان الساردة التي تغامر وتجازف من أجل هذا الآخر الحبيب والعشيق:

"... ومنذ البدء، كنت أدري تماما أن الأسئلة تورّط عشقي، لم أكن أعرف أنه، مع هذا الرجل بالذات، تصبح الأجوبة – أيضا – انبهارا لا يقل تورطا. أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيرا ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيرا ما يبدو لي، كأنه يحدث امرأة غيري، عن رجل آخر، ولكنني أحب كل ما يقول، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول، وأنا أعبث بيده: "أحبك.. حررني قليلا من عبوديتك".. يحتضنني، ويسحبني نحوه قائلا: "الحب أن تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك، ويهزمك، ويسطو على كل شيء. هو أنت.. لا بأس أن تنهزمي قليلا.. الحب حالة ضعف، وليس حالة قوة، ولكن.. ولكن.. لأنك لم تع هذا.. أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي، وتذهبان بي في قبلة مفاجئة.. كأجوبة، فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته، كم أنا أحبه..."[55].

تراهن **(أحلام مستغانمي)** على سلطة اللغة، وسطوة الجسد المؤنث؛ فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة، بوصفها مجازا محبوكا ومشفّرا، وهو يشتغل على النص الأنثى، والجسد الأنثوي، حيث تجد المساحة الوافرة لمعجمها اللغوي الذي يستمد مادّته من تفاصيل الجسد.

وبما أن النص "بناء لغوي، يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات"[56]، فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصّها الأنثوي في جسده وفي دلالته، كما نلمس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكّر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه. "فالمرأة في صورتها الذهنية الراسخة، كائن اندماجي، وليس مستقلا"[57].

توظف **(أحلام مستغانمي)** المخيال الانزياجي لتجسّيد ملامح الذات الأنثوية من الجسد الذي يعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردي، حيث الرؤية الرامزة المحمّلة بالتأويل الثقافي المؤثّر. وقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد فضاء ملائما للإسقاط الفني، تجتاز الذات المتكلمة به عالمها

الراهن، في اتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، بوصفه فضاءً مناسبا لشعرية السرد واللغة التصويرية.

إنّ ما هو مكتوب موجود في الطبيعية، والمرأة، حين كتبت نصّها، كتبت جسدها المغيّب، ليفرض حضوره وكينونته. فكان نصا أنثويا مثبتا بالكتابة – على حدّ قول **(بول ريكور)** "نسمي نصا كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإن التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته".[58] فالمرأة، حين تكتب نصّها، نجدها فعلا وفاعلا، وأنموذجا ولغة، وقد نلمس "تعامل المرأة مع اللغة، في سبيل التحوّل من كونها موضوع أو مجاز لغوي، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل الضمير المؤنّث على المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها، في سجن اللغة، ويتقابل المسجون مع السجّان، ويتبارى الرجل والمرأة، في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة، وتأتي رواية "**ذاكرة الجسد**" كمثال على هذا الانقلاب اللغوي"[59].

الهوامش

1- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ج2.، ط.1، 1998، المركـــز الثقـــافي العربـــي، بيروت، ص.70.

2– المرجع نفسه، ج.1، ص. 55.

3– منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركـــز الثقـــافي العربـــي، ط.1، 98 19، ص.34.

4– زهور كرم، قلادة قرنفل، ص.93.

5– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.93.

6– هشام العلوي، "الجسد والمعنى"، قراءة في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع،المدارس، الدار البيضاء، ط1 .2006. ص.116.

7- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشـــورات الـــزمن، مطبعـــة النجـــاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 2003، ص.128.

8– آمال مختار، "تخب الحياة"، ص.10.

9- آمال مختار، نخب الحياة، ص.39.

10– سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص.129.

11- فوزية شلالي، رجل لرواية واحدة، ص.50 –51.

12– سعيد بنكراد / السيميائيات/ مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص.129.

13– نفسه، ص.130.

14– خناثة بنونة، الغد والغضب، ص.58.

15– ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004، ص.100.

16– فوضى الحواس، ص. 09– 10.

17- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص.33.

18- نفسه، ص.150.

19- نفسه، ص.35.

20- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، منشورات سعيدان، سوسة، الجمهورية التونسية، ص.297.

21- سعيد بنكراد، السيمائيات، مرجع سابق، ص.141.

22- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص.35.

23- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص.65 – 66.

24- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص23- 24.

25- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص.32.

26- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص.39.

27- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص.41 – 42.

28- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.91.

29- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص.148.

30 – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995، ص.19.

31- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 16 – 17

32- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، ص.145.

33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص133 – 135.

34- منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، مرجع سابق، ص.47.

35- المرجع نفسه، ص. 39 .

36- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2005، ص. 43.

37- نفسه، ص. 13.

38- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 287.

39- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 133 – 134.

40- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 288- 289.

41- ينظر، فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق

42- فوزية شلالي، رجل لرواية واحدة، ص. 97.

43- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2003، ص. 161.

44- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط.1، 2005، ص. 33.

45- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.167.

46 - آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق

47- صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص.161

48- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص. 216.

49- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 85.

50- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص. 27-28.

51- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 150.

52- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص. 30 - 31.

53- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، مرجع سابق، ص. 13.

54- Jeon – fromcais jendillou, l'analyse textuel, Armand Collin/Masson. Paris, 1997, p.29.

55- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 261 - 262.

56- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، الرباط، 1993، ص.67.

57- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص. 131.

58- Paul Ricoueur, Du texte a l’action, Edition Seuil, 1986, P15 .

59- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص. 180.

إشكالية المتخيل السردي في الرواية النسوية الجزائرية ياسمينة صالح أنموذجا

أ. ليندة مسالي

جامعة بجاية

مع مطلع العصر الحديث حدثت تغيرات كبيرة في الثقافة المغاربية، حيث اكتسحت الرواية المشهد الثقافي وأغنته، بانفتاحها على مختلف أشكال التعبير الحداثية أو من خلال العوالم المتخيلة التي تستدعيها لتقدم إجابات عن العديد من أسئلة الراهن سياسيا واجتماعيا، مشكلة بذلك حضورا أقوى مما كانت عليه من قبل، وهذا الحضور أدى إلى إقبال الجمهور عليها والاهتمام بها قراءة ونقدا في مختلف الملتقيات الأدبية والدراسات الجامعية.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجهت الرواية الحديثة نحو تحطيم متخيلها الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحررا، قصد جعل المتخيل السردي وسيلة لإعادة تشييد الهوية الثقافية المغاربية، فالرواية "**ملحمة ذاتية**"، ينزع فيها المؤلف إلى حرية تصوير العالم على طريقته[1]، وبالتالي صياغة متخيل مختلف توجهه مرجعيات مختلفة.

وكان من أبرز تفاعلات الرواية داخل المجتمع المغاربي ظهور تجارب نسائية في مجال السرد تميزت شكلا وموضوعا، مثل: خناثة بنونة ومسعودة أبو بكر وليلى الأطرش وفضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وياسمينة صالح وغيرهن. ولم تكن إبداعاتهن الروائية بعيدة عن التحولات التي عرفتها الرواية العربية في الآونة الأخيرة، فقد خطت الخطوات ذاتها محاولة تجريب مختلف أشكال المحكي الحداثي، وهذا ما ترك أثرا في إنتاجاتها الأدبية ومتخيلها السردي الذي أضحى فضاء خصبا لكثير من الدراسات النقدية. وهو ما نسعى إلى رصده

في دراستنا الموسومة بـ" **إشكالية المتخيل السـردي فـي الروايـة النسـوية الجزائرية** بوصفها رافداً من روافد الثقافية المغاربية، إذ يحق القـول إنهـا قـد حققت تراكماً يفرض مساءلة متخيِّلها وقضاياها ضمن اختلافٍ مُنتجٍ ومستمر.

مما تقدم، يتضح أن هدفنا الأساس هو الاقتراب من روح الإبداع الروائي الجزائري بشكل عام ومن عبق النص الروائي النسوي بشكل خاص، في محاولة للوقوف على طبيعة المتخيل السردي وآليات اشتغاله، مستندين في ذلـك علـى نموذج نسائي لكاتبة، تعد من أهم الكتاب الذين كتبوا في الحقل الروائي النسـوي الجزائري وهي **ياسمينة صالح*** والتي قال عنهـا الأديـب التونسـي **حسـن العرباوي**، بأنها "**اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميـل الـذي يمضي هادئا و ثائرا، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى مـن مواجهـة الماضي والتاريخ معا، وهي ببساطة بحر صمت من النوع المميز**[2]، لتؤكد على كونها روائية لا بفعل الكتابة فقط بل بطريقة تشكيلها لمتخيلها السردي.

وقد اخترنا روايتها "**بحر الصمت**" نموذجا للبحـث فـي مأسـاة الواقـع الجزائري والتحولات التي مسته والتي وفرت للمتخيل السـردي مـادة حكائيـة ناجحة، ولكن ما أثار انتباهنا حقا في الرواية ليس هذه الأحداث التاريخية التـي، يكمن أن تغري أي باحث بدراستها فحسب وإنما تشكيلها للكتابة أيضـا والتـي، تكشف عن رؤية نقدية مغايرة نوعا ما للواقع وذلك من خلال، تجاوزها نمطيـة التشخيص المباشر للعالم وجعل الذات موضوعا للمتخيل الروائي. وعلى ضـوء ذلك انشغلت الدراسة بإشكالات عدة مثل: ما هي مرجعيات المتخيل السردي في رواية **بحر الصمت**؟ ما مدى تأثير الكتابة النسوية على المتخيل السـردي؟ ومـا هي التقنيات التي تتحكم في تشخيصها الحكائي وطريقتها السردية؟.

في الحقيقة، إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست شيئاً سهلاً كما قد يتصـور البعض، لإيماننا أنه ليس ثمة طريقة معينة للكشف عن طبيعـة المتخيـل فـي

الرواية، كما أن موضوع المتخيل السردي لا ينطلق من فـراغ وإنمـا هنـاك إرهاصات أولية تساعده على ذلك[3]، فضلا على أن هناك تقنيات خاصة تـتحكم بالكتابة الروائية النسوية، فهي قد تتماثل من جهة أنها تحمل نفـس الالتزامـات وتعاني من نفس القضايا التي تتحدث عن همّ الأنثى والذات الإنسانية، ولكنها قد تختلف أيضا في طريقة تشكيل متخيلها الروائي نظرا لاختلاف أنمـاط الحكـي وآليات الوصف وتعدد الأساليب الروائية.

أ ـــ مفهوم الكتابة النسوية:

ارتأينا أن نستهل بحثنا هذا بتمهيد نظـري، حـول إشـكالية المصـطلح المفهومي لنظرية الكتابة النسائية أو النسوية كما يحلو للبعض أن يسميها، وذلـك قصد مناقشة هذه الإشكالية من ناحية وتحديد الموقف المنهجـي لدراسـتنا مـن ناحية أخرى، قبل الخوض في التحليل: أي ما الذي نعنيه بالكتابة النسـوية؟. إن الدراسات التي اطلعنا عليها في هذا الموضوع، لا تكاد تجمع على مفهوم واحد، بل إن غياب التحديد الدقيق لمصطلح الكاتبة النسوية، ساهم في شـيوع مفـاهيم مختلفة، فمنهم من قال بالنسوية، ومنهم من وصف كتابة المرأة بكتابـة الأنثـى، ومنهم من قال بالكتابة النسائية، فأيّ المصطلحات يمكن اعتماده؟.

عموما، فقد برز الاختلاف بين الناقدات حول أربعة مفاهيم هي:المؤنـث، النسوي، الأنثوي، النسائي فالكاتبة **نازك الأعرجي** تؤكـد أنّ الأنوثـة كمفهـوم يستدعي على الفور الضعف والاستسلام والسلبية[4]، لذا فهي تدعو إلى اسـتخدام مصطلح الكتابة النسوية لأنه، يقدم المرأة والإطار المحيط بها في حالـة حركـة وجدل"[5] وهو ما حاولت **زهرة الجلاصي** تجـاوزه حـين أكـدت أن مصـطلح النسائي، يتضمن معنى الحصر في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث إلـى الاشتغال في مجال أرحب، مما يخول تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجيـة

على غرار جنس المبدع[6]، وهي بهذا تدعو إلى استخدام مصطلح النصّ الأنثويّ بدلا الكتابة النسوية.

ويمتد مجال الاختلاف إلى الدكتورة "**شيرين أبو النجا**" في كتابها "**نسوي أو نسائي**"، حيث تلزم التفرقة بين نسويّ (وعي فكري) ونسائيّ(جنس بيولوجي)، لكي لا يتمّ تصنيف الأدب على أساس هويّة منتجه الجنسية[7]، وخلال ذلك تؤكد على حضور المرأة في نصها باعتبارها ذاتا فاعلة.

إجمالا، فقد توزعت آراء المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف: موقف أول رافض له جملة وتفصيلا، لأنه وجد فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسية وهو ما حصل مع **لطيفة الزيات** التي رفضت تبويب كتابتها الإبداعية في باب الأدب النسائي، لاعتقادها أن هذا الوصف "يتضمن تحقيرا لهذا الأدب وتهوينا من أهميته، لأنه يرسي بمحدودية الموضوعات التي يعرض لها[8]، وقد عملت **يمنى العيد** على تأكيد هذا الموقف، حيث أكدت أن هذا المصطلح بالذات يسهم في عزل أدب المرأة وإقصائه عن الحركة الإبداعية، وبما أن كتابة المرأة هي" عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجالا لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها(..)، فإن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب[9]، لهذا يجب إعادة النظر فيه بشكل دقيق.

أما **الموقف الثاني**، فنراه يتأرجح بين الاعتراف بهذا المصطلح وبين رفضه، إذ يقر بخصوصية التجربة الاجتماعية والثقافية التي عاشتها المرأة مع رفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من تلازم بين المرأة والأدب الذي تكتبه. وقد مثلت هذا الاتجاه **غادة السمان** التي ترى أن تسمية الأدب النسوي نابعة من أسلوبنا في التفكير، و"قياما على المبدأ القائل الرجال قوامون على النساء، خرج نقادنا بقاعدة على طريق المنطق الصوري الذي يقول الأدب الرجال قوام على

الأدب النسائي"[10]، وهي بذلك تشترك مع الكاتبة المغربية **خناثة بنونة** في موقفها الذي يحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية، ولكنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه التصنيفات عابرة، إذا كانت المرآة تمتلك الجدارة الفكرية.

ويبدو أن **ياسمينة صالح** لا تبدي أي اهتمام بهذه التقسيمات، مؤكدة أن ذلك لم يعد مجديا قبالة هذه الظروف الخطيرة التي نعيشها كأدباء وكأوطان على حد سواء، لهذا "لا يعنيني أن أناقش فكرة الأدب النسائي لأنها في الحقيقة تبدو لي أطروحة مفتعلة وغير جدية، فالإشكاليات الأهم بالنسبة لي هل ثمة أدب فعلا في هذا الواقع اللاأدبي؟"[11]، أما **الموقف الثالث** قد تبنى المصطلح وحاول توطئته في الأدب العربي، مؤكدا أن الكتابة النسوية ما هي إلا عنصر صغير في نضال فرض الذات بالنسبة للمرأة.

على العموم، ومهما كان اختلاف الناقدات حول تعريف ما تكتبه المرآة، فإنهن شبه متفقات تقريبا على وجود الخصوصية في الكتابة النسوية، ولئن كان المصوغ الوحيد الذي يكتسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية في نظر بعض النقاد، هو إذا كان يعكس بالضرورة المشكلات الخاصة بالمرأة، فإن ما يكسبه خصوصيته يرتبط في رأيهن بوجود وعي نسوي عند الكاتبات ولا يمتلك لمجرد أن تكون المرأة هي الكاتبة.

من خلال هذه التعريفات، يمكننا القول، إن اللبس الحاصل في تعريف مصطلح "الكتابة النسائية"، ما هو إلا نتيجة للخلط المنهجي الحاصل بين: صيغة "**الأنثى والكتابة**" التي تلخص المرأة في صفتها الجنسية وصيغة "**المرأة والكتابة**" التي تجسد المرأة ككيان وشخصية مكملة لجنس الرجل في المجتمع. وعليه فقد آثرنا استخدام مصطلح "**الكتابة النسويّة**" لكونه وحسب رأينا المتواضع المصطلح الأقرب للواقع والدالّ إلى حدّ كبير على خصوصية ما تكتبه المرأة.

وهذا يعني، أننا نقر مبدئيا بتميز معين لما تكتبه المرأة، لاعتقادنا أن كل كتابة متميزة لها قدر ما من الخصوصية والاختلاف، ومثلما لكل إبداع خصوصية، أيضا لكل كاتبة خصوصية، وخصوصية كل كاتبة تكمن في خلفياتها واتجاهاتها الكتابية، فهي تنظر إلى العالم وترصده من منظورات مختلفة كما أن طريقة التعبير لديها تمنحها خصوصية، ومع ذلك فإننا لا نذهب إلى القول، بأن الإنتاج الأدبي للمرأة هو في نهاية الأمر إبداع قائم بذاته من خلال أهدافه ومضامينه[12]، مثلما أكد البعض، لأن الأمر يتعلق في النهاية بإبداع إنساني واحد، أي أن القضايا التي يطرحها الرجل هي نفسها القضايا التي تطرحها المرأة وهي بالدرجة الأولى قضايا الإنسان والوجود.

ب ـ مرجعيات المتخيل ومفارقاته:

تروم هذه الدراسة في البداية الحديث عن **مرجعيات المتخيل ومفارقاته[13] في الرواية**، ذلك أن المتخيل ليس معطى ثابتا وإنما يظهر في بنيات مختلفة[14]، وبما أن الإيديولوجيا مكون أساسي في أي نص سردي، فإنها بهذا الطرح النظري عنصرا من عناصر المتخيل وهي التي تكون بعده المعرفي، كما أن الخطاب الروائي لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ،" فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطق الحقائق ويوسط به الخيال"[15]، والمبدع وفق ذلك، لا يمكن له أن يكتب إلا بمدى تأثير الظروف السسيوثقافية فيه، لذا فقد غدت هذه العناصر جزء من المتخيل الروائي وهي التي تحدد نتاجه الإبداعي.

ولكن قيمة الرواية لا تقوم على هذا الجانب الإيديولوجي الذي نجده في كل نص، بل في قدرة الكاتبة على تكيفه مع متخيلها الأدبي، لأن النص الروائي «قبل أن يكون متصورا ذهنيا(..) فهو ذلك الفيض الدلالي اللغوي بكل محمولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تمليه مخيلة المبدع وذاكرته»[16]، وعليه فإن طريقة البناء السردي في الرواية تدفعنا إلى التساؤل:

هل تمكنت الكاتبة من خرق للدلالة الواقعية المباشرة بإخفاء المرجعية التي تستند إليها والاكتفاء بالاتجاه الذي يجعل النص قابل لتعدد الدلالات، كون النص يوجد كنظام دلائلي في تنظيم مختلف عن الواقع بالرغم من أنه يوهمنا بما يخالف ذلك، أم أنها رواية استطاعت الثقافة أن تحكم على نصيتها من خلال تعاطي موضوع الثورة والصراع الحضاري بمختلف تجلياته؟، فعملت على تطويع متخيلها مع معطيات الواقع، وهذا طبعا ما قد يشكل عائقا أمام التخييل.

لقد استمدت الرواية أصولها الثقافية من روافد مختلفة، ويأتي التاريخ في مقدمتها، حيث كان منشطا فعالا للسرد في الرواية، وقد ملكت الكاتبة القدرة على جعل متخيلها السردي يمتثل لسلطته المرجعية، من خلال استمرارية تعاطي موضوع الثورة التحريرية، واسقاطه على الخطاب العام للرواية، وهذا يعني أن الحديث عن المتخيل الثوري الجزائري في رواية **بحر الصمت** حديث خصب؛ فقد وفرت التجربة النضالية بتجلياتها المختلفة للمتخيل السردي مادة وفيرة من الوقائع التاريخية وقصص التضحية.

وقد لفت نظري قدرة الكاتبة على دمج أحداثٍ قديمةٍ مرت عليها أزمان بقضايا معاصرة ما زالت الكاتبة تحياها بكل تفصيلاتها، لتجسد حالة صراع بين جيلين، جيل الثورة وجيل الاستقلال الجزائري وكأنها تسعى للبحث عن أسباب الانحراف حين كتبت عن الأخطاء التي ارتكبت في الجزائر في ظل أولئك الذين هرعوا للكراسي على جثث البسطاء والفقراء، ولهذا لا أحد ينتصر في النهاية، بل يتحول المشهد إلى واقع بعينه ضمن خارطة مرادفة للجرح المزمن.

ويبدو أنها رؤية أنثوية لتاريخ الثورة الجزائرية جعل خطابها يتحول إلى خطاب أيديولوجي، على سبيل ما قدمته من صراعات دموية بين أجنحة الثورة نفسها في سبيل الحفاظ على الأرض. ولتزيد الصراع حدة، لجأت إلى توظيف **شخصيات** مرجعية كان لها وزن سياسي في الحكومة الفرنسية بالجزائر آنذاك،

مثل "**ادجار دي شاتو**" مع العلم أنها شخصيات لا تشارك في أحداث الرواية إلا من زاوية عابرة. ويبدو أن توظيفها يعطي للمغزى المعبر عنه بعدا خاصا يساعد على الإحاطة به، فهي تحيل إلى معنى تام وقار[17] ولا نغفل على ما لها من دور في تجسيد متخيل مختلف، من خلال إبرازها لانتماءات ثقافية مغايرة مع التأكيد طبعا على فكرة الفروقات الفردية بين الروائيين والتي تظهر عند توظيفهم لها.

وقد استعانت الكاتبة بالرمز الأسطوري الذي يوفره المخيال الجمعي، لتهرب من وضع تاريخي متأزم، ولتمزج حقائق الواقع المعيش بمتخيلها السردي، كما مكنها ذلك من تجنب اتخاذ بعض الموقف إزاء الكثير من القضايا الاجتماعية والسياسية مثل قصية الصراع الجزائري مع المستعمر ، حتى أصبح الصراع في حقيقته التخيلية بمثابة أسطورة، عندما يتحول الاستعمار إلى رمز للقوى الشريرة بينما يكتسي الشهداء الأبرار صبغة الملاك المخلص في عشقهم الصوفي للوطن وصراعهم المرير مع غريزة البقاء.

وتجسم لنا الأسطورة شعور بالرغبة في الحياة والخوف من المجهول وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يعبر عنه وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي ساء أن يخلف لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول[18]وهكذا ندرك أن البعد الأسطوري للعمل الفني أحيانا أغنى من بعده التاريخي، واستحضار الكاتبة له خدم السياق الروائي الراهن وعمق الرؤية التي تطرحها حول رابطة الجزائري القوية بوطنه، فمثلا "**ذاكرة وطن تشهد أن قالمة، خراطة، سطيف، ليست مدن بقدر ما هي عشق حميم على صفة بحر تسكنه حورية خالدة**[19]، فتبدو الأمكنة هنا بأسمائها الحقيقية والمتخيّلة مشحونة بظلال أسطورية كثيفة حتى ليظن المتلقي أنها هي الأنثى ذاتها وكأن الكاتبة لا ترى الثورة إلا من خلال المرأة الجزائرية أماً أو صديقةً أو حبيبةً.

كما برزت في النص خرافة التفوق على الآخر من خلال المرأة التي باتت تتمنى طرد الرجل الذي هو مسرح هزائمها وكان البديل الضامن لتحقيق هذه الرغبة الأسطورة*، حيث عبرت الرواية عن انتصار البطلة عبر الخيال الجامح، وهي صورة من التحدي التي تحلم بها المرأة في مواجه الآخر، ثم إن رحلة البطل المحفوفة بالمخاطر للوصول إلى البطلة منتصرا على الأحداث الثورية ليست سوى صورة عن عودة البطل منتصرا في الأساطير والحكايات الخرافية للوصول إلى موضع القيمة المتمثلة في الزواج، كما يبدو واضحا تأثر **ياسمينة** بالنزعة الصوفية في حب البطل المجنون للبطلة.

ج ـ تقنيات الكتابة السردية عند ياسمينة صالح:

من المؤكد أن "الخطاب الروائي هو رسالة تتدرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم جمالية كانت أو اقتصادية أو دينية أو تراثية وما إلى ذلك مما، يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين"[20] وهذا يفيدنا في القول بأن، لكل خطاب سردي مرجعيات ثقافية، ولكن أهمية هذه المواد المسرودة التي لا تصير رواية قبل وجودها لغويا سواء كانت فعلية أو متخيلة، فإن تكمن في طريقة صياغتها الفنية التي عرفتنا الكاتبة عليها، لأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة من بين الوسائل التعبير المتاحة للقاص لنقل هذه المعطيات السوسيوثقافية[21].

وعليه تنطلق دراستنا من مصادرة أساسية، ترى أن تغيرات المتخيل السردي ليست مرتبطة بالضرورة بالتحولات التي يتم تسجيها في الواقع لأي مجتمع، لأن الكاتب في تشكيل لمتخيله الروائي يعمد إلى **تقنيات مختلفة في الكتابة السردية**، وهذا يسير بنا إلى طرح التساؤل التالي: كيف يتجلى المتخيل السردي في ضوء الكتابة النسوية؟ وما هي الوسائل الفنية التي تستعملها الكاتبة في تشكيله؟ وهل يعني ذلك أنها أفلحت في إيجاد متخيل خاص بها، أم أن الحديث عن ذلك فيه جنوح نحو المبالغة؟.

تترصد مقاربتنا هنا ظاهرة مرتبطة بطريقة بناء النص الروائي عند الكاتبة وهي ظاهرة **توظيف الرمز/الأيقونة في الرواية**، إذ يبدو أن الكاتبة لجأت إلى استخدام تقنيات جديدة في السرد (شكلا وموضوعا) كالرموز والعلامات الدالة طمحا في تحقيق قدرا من التفرد الإبداعي من جهة وتجنبا للتصريح المباشر كي تتخلص من السلطة المراقبة وحساسية المكانة التي تتمتع بها في المجتمع من جهة أخرى. فمن **ناحية الشكل**، نلاحظ أن الكاتبة كتبت سردها محتمية بعدة تقنيات لعل أبرزها:

1- **شعرية السرد**، حيث اعتمدت الكاتبة على الوظيفة الشعرية للغة كمهيمنة على الأثر الإنشائي، ولعل الأثر الذي خلفته عندي الرواية هو أن كتابتها تمت بنفَس أنثوي! ليس لكون **ياسمينة صالح** امرأة ولكن، لهذه المسحة الشاعرية الهاربة في ظلال كلمات النص التي لا تحسن قولها سوى امرأة، "**أجل هي مستحيلة هي الأحلام ومع ذلك نمارسها كما الحب باعتقاد مسبق وخاطئ أننا على حق لنكتشف في النهاية أننا خسرنا الحب والأحلام معا**"[22]، فالملاحظ أنها تصبغ لغة الكتابة بمحمولات ذاتية مكثفة تكشف لنا عن حضور مترفع للدور المرسل النسائي، وتلجأ أحيانا إلى استعمالات لغوية وشعبية متوارثة منذ عصور سحيقة قصد الالتفاف في تسمية الأشياء بمسمياتها، ولكنها في المقابل تتخذ من بعض الكلمات سبيلا للبوح ببعض مواجع الأنوثة وهي في كل ذلك، تعمد إلى إزالة جدران المتراكمة لتكشف عما تنطوي عليه تلك العوالم الدفينة في نفسيتها.

ويمكننا تفسير هذا الانفتاح على اللغة الشعرية بالإقرار على أن الكاتبة لها المقدرة التامة على الإمساك بزمام اللغة الشعرية كأداة للتعبير عن الفضاء السردي، إذ "**لا تزال ياسمينة صالح تمارس عشقها لوطن على طريقتها الخاصة المميزة في السرد والتشويق واللغة المطوعة التي أقرب ما تكون إلى**

الشعر[23] وما نجده أحيانا من تضاؤل لقيمة اللغة على مستوى هذه الرواية إنما يعبر عن قصدية واضحة من الكاتبة بالتزام هذا الخط اللغوي التلقائي؛ لتكون قريبة من لغة السارد/الرجل ناهيك عما صرَّحت به من الالتزام بالخط الواقعي على مستوى السرد، بدليل أن الكاتبة استطاعت بذكاء أن تبث وسائط ثقافية ومعرفية كثيرة.

وبناء على ما سبق نلاحظ حضور **الوظيفة اللغوية** التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته[24] وتظهر حسب جاكبسون عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتمديد والمراقبة من أجل الإبقاء وتوقف التواصل: أي ما يمسى عند البعض الثرثرة على مستوى الكتاب والإطناب **والتكرار** الممل[25].

وقد حاولنا هنا تتبع بعض هذه الظواهر الأسلوبية التي استخدمتها الكاتبة في كتابة نصها السردي **كالتكرار** * Repetition والذي يعتبر حتمية لا مناص منها في أي عمل أدبي سردي شعري بل إنه في السيميائية يبدو تكرار العناصر المعطاة في الخطاب الواحد ضروريا لكونه يسهم في تكوينه الداخلي[26]، وبما أن السرد هو الأقدر على تمثل وظائف التكرار ومزاياه بوصفه متشكلا من مادة لغوية، فهو يحتفظ بجميع المزايا التي يؤديها التكرار في خدمة البناء اللغوي وإنتاج دلالات مختلفة.

وتكاد تقنية التكرار تكون من أهم العناصر التي بنيت عليها الكاتبة تجربتها الروائية، إذ تشكل نوعاً من الروابط التي تشد حلقات الرواية، تقول: "**بيد أن الحرب كانت قريبة، قريبة من القرية، الحرب التي بدأت مجرد ثرثرة سرية..كنت الأشياء تقيم هدنة مع الحلم كم كانت تلك الهدنة مخادعة وكاذبة**[27]، كما تساعدنا على التذكير بالأحداث والفصل بينها في الطبيعة أو الوظيفة.

وإذا ما تساءلنا عن سر هذا الانكباب على هاته الخاصية الأسلوبية، فإننا نقول إن المؤلفة تحاول إنشاء معجم لغويّ محايث يقوم بتحرير لغة المرأة من هيمنة لغة الذكر، بل إنها ترى في لغة الذكورة عنصرا محوريا من العناصر التي تصنع مأساة المرأة ودونيتها، ويسهل علينا ملاحظة ذلك في النص لمجرد الاستماع إلى البطل/الرجل وهو لا يتورع عن المفاخرة بأبوته في كل مرة يحدثنا عن أبناءه، حتى وصل به الأمر إلى عدم إرفاق ابنته بأي كنية تميزها حيث لم يشأ تسميتها واكتفى بإثبات أبوته من خلال لفظة **ابنتي** وكأن هذه اللفظة كفيلة بمنحها هويتها،

ولأن الكاتبة تدرك أن الأب بمدلوله الاجتماعي/اللغوي لا يستطيع أن يمارس دوره بكل حقوقه والتزاماته التي منحها إياه المجتمع دون أن يحصل على هذه الكلمة أولا، فقد حطمت هذا الانتماء التقليدي بين البطل/الأب والبنت بحيث جعلت هذه الأخيرة، ترفض وجوده الحيوي ولا تقر بأبوته، بل وصل بها الأمر إلى حد الإبقاء على بطلتها محفظة باسمها **جميلة** طوال النص رافضة انتسابها إلى زوجها كما هي العادة، وكأن الكاتبة بذلك تدعو المرأة إلى رفض السلطة الذكورية ولغته كي تحتفظ بكينونتها.

ونلاحظ استعانتها ببعض المفردات التي يمكن أن نعدها من خصوصيات كتابة المرأة مثل: **الحكايات تغزل ثوب القرية بالحرب وبطولة الثوار**[28]، فغزل الملابس مهنة مارستها المرأة منذ القديم، وتكاد تنحصر عليها، وهو تؤكد لنا قدرة الأنثى على التجوال في دقائق وتفاصيل لا حصر لها استأثرت بولع الأنثى من غير أن يفرد لها الذكور اهتمام دون أن ننسى حماسها الشديد للغة العربية وغيرتها عليها والتي عبّرت عنها بلسان **السي السعيد**، "**تساءلت لماذا لا تتكلمُ إبنتي بالعربية إلا نادرا كنتُ أجد في فرنسيتها إستفزازا حقيقيا لي..أنا على الرغم من كل شئ أرفض أنْ تكلمني إبنتي بالفرنسية**". ولعلها دعوة من الكاتبة

للخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر(الرجل/المرأة، الأب/الأبناء، المجتمع/ السلطة ..الخ) لتثبت أيضا أنها تحاول أن تماثل الواقع؛ بنقل الأحداث كما ترد، دون اعتبارها عيوبا فنية

2 ـ ظاهرة تعدد الأصوات الروائية:

إن المتأمل للرواية التي بين أيدينا، يدرك أنها تقوم على خاصية **تعدد الأصوات الروائية**، وهذا التعدد جاء متماشياً مع مضمون الرواية، وليس مجرد لعبة شكلية جمالية، ما يكشف لنا عن مرجعية الروائية الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية ذات الحبكة التقليدية، محققة قول باختين "لا خطاب خارج خطاب الآخر"[29]، حيث لجأت الكاتبة إلى الاستعانة بالراوي الشخصية الذي يقص علينا قصته الخاصة مستخدما **ضمير المتكلم** وهي بذلك امرأة تروي قصتها على لسان "**سي السعيد**" الذي يمثل منظورها بدقة.

من الواضح أن صيغة **ضمير المتكلم أنا** تتمتع بمقدرة كبرى في إحداث التداخل بين السارد والمؤلف[30]، وكأن السارد هنا واقعا تحت تأثير صيغة منفلتة، تحيل إلى الذات، وهذا يدل على أن الكاتبة كانت حريصة على أن تكون الراوي والشخصية المحورية وربما الشخصية الوحيدة التي لا ترضى الحياد، فهي تدخل إلى الخطاب بصفتها المؤلفة لتعلن عن وجودها الحيوي داخل الرواية، وتستخدم الأنا للتمحور على الذات، لذا هي صيغة مهيمنة في الرواية، يستحيل الاستشهاد بجميع المقاطع التي ترد فيها، لكن لا ضير من إيراد بعض الأمثلة كهذا المقطع الذي يقول فيه **سي سعيد** واصفا طبيعته «**أنا الرجل الذي انتظرك عمرا، ولما جئت صار عمري بداية الكلام، أنا الرجل الوهم الذي أرجح حقيقة**»[31]، ويمكننا ملاحظة ذلك لمجرد إدراك السلطة التي يتمتع بها البطل بامتلاكه زمام الحكي وحرصه على الاحتفاظ دائما بتدخله في الأحداث وحتى عرض الأمكنة.

وعلى الرغم من هيمنة هذا الأنموذج، إلا أن ذلك لم يمنع من توالد تقنيات أخرى وردت على لسان الشخصية ذاتها ولكن بصيغة "**ضمير الغائب**" عندما يكون بصدد الحديث عن محبوبته، مسترجعا ذكرياته معها، أو واصفا إياها: «**هي الربيع الذي كان يسدل شعره الكستاني الناعم على كتفيه**»[32] ولعل ذلك يعود إلى احتفالية الروائية بالأشياء الجميلة، التي تأخذ فيها المرأة النصيب الأكبر.

ونشير هنا إلى أن ضمير الغائب قد ارتبطت بشخصية **جميلة** التي تجسد صورة الكاتبة، الأمر الذي يدلنا على أن الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعا من إثبات الذات: أي أن المؤلفة حرصت على وجود معادل لشخصيتها داخل العمل بطريقة مباشرة كي، تحافظ على تدخلها في السرد من خلال العلامات الدالة عليها كمؤلفة، وتبرير ذلك بصيغة تعود على شخصية **جميلة**، وبذلك يتأكد لنا أن "**صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر السيرة الذاتية سامي الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة**"[33]، بإسقاط لا يخلو من وضوح،

إذن، كانت هذه التقنية وسيلة صالحة لأن تتوارى وراءها الكاتبة، ولا شك أن وراء هذا التخفي أو التقنع **بتقنية الغائب** سبباً اجتماعيا تحاول الكاتبة بفعل ضغطه أن تبرأ من عائديه الأفعال إليها، ويمكننا تفسير ذلك بالقول، إن الكاتبة/المرأة في نموذج **المتكلم أنا** تكون واقعة تحت وطأة الخشية من **البوح**، وتحديد موقفها من الآخر/ الرجل ومن ذاتها المنطوية على رغبة لا تصرح بها، لهذا استخدمت ضمير الغائب، لتخلق مسافة بين الذات الراوية والذات المكتوبة، ولتمرر ما تساء من أفكار وإيديولوجيات وأراء دون أن يبدو تدخلها مباشرا بل نجدها أيضا تتوسل تقنية السارد/الرجل محاولة التخفي وراءه. فما دلالة ذلك؟.

3 ــ تقنية الرجل السارد:

قد نتساءل: **هل يمكن تجنيس السارد؟** قد يبدو هذا التساؤل أكبر مما تحتمل الرواية؛ لأن ما تحمله من جدل، يتجه بنا إلى القول بأن الكاتبة لجأت إلى تقنية السارد/الرجل، لتكتب بإيقاع ذكوري استجابة لسلطان الرقيب الذكوري وشرهه، وهي بهذا تتكئ على خطاب الرّجل ومفرداته، ولعل هذا هو السبب الذي دفع "**يسرا المقدم**" لأن تؤكد أن الكتابة النسوية خاضعة لتبعية ذكورية كاملة، باعتبار أنها كتبت بلغة ذكورية وبفكر ذكوري، وتبعا لذلك، فمصطلح الكتابة المسترجلة دقيق طبعا، لأن المرأة قلدت الرجل كيف يكتب ونظرت إلى نفسها كما ينظر إليها الرجل، هي بهذا نموذج للمرأة التي تقف ضد أنوثتها في خطابها كما يرى **عبد الله الغذامي**، إذ تنتخب صوت (الآخر) محركاً أو مثيراً لتداعيات سيرتها واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يند عفوياً في إجاباتها.

ولعل اعتماد الكاتبة على تقنية السارد الرجل، يحملنا على الاعتقاد بأنها تمارس لعبة التخفي وراء القناع الذكوري **للبوح** ببعض المواضيع الحساسة التي قد تعجز عن قولها كامرأة في عمقنا الثقافي، أي أنها تمارس لغة الرجل في التعبير تجنبا لمخاطبة الذوق العربي، وبهذا نكون قد دعمنا مقولة **الغذامي** التي يؤكد فيها أن أحلام مستغانمي وجدت أن التحدث بلسان الرجل يسهل عليه الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى[34] أي أن استعمال لغة الذكر مكنها من امتلاك حرية التعبير عما تريده بشكل أكثر دقة، مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية،

ولكنني أحسست أنها كاتبةً مشدودة برقابة ذاتية وحصار نفسي يمنعها من التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية و**البوح** بمكبوت النص، لأكتشف أننا أمام حيلة من حيل الكاتبة، لأن التقنية كانت وسيلة **للصمت** أكثر مما هي وسيلة للبوح، وينطبق ذلك على السارد/الرجل نفسه باعتباره الممثل للذات المبدعة بوعيها

الإيديولوجي، "**يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتي، يصيح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد ودع القناع يسقط**[35]، فرغم ما يمتلكه من مؤهلات لغوية واجتماعية، إلا أن الكاتبة جعلته يلزم الحياد في مواقع كثيرة ونادرا ما كان يصرح بمكنوناته.

إذن اتخذت الكاتبة من تقنية السارد الرجل وسيلة للصمت وقناعا له، وإذا حاولنا تفسير ذلك، فإننا نصطدم بدلالات عدة أولها أن الكاتبة، حاولت التأكيد على أن هناك مواضع يتساوى فيها الرجل والمرأة في الرأي، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمناقشة أوضاع الجزائر الأمنية قبل وبعد الاستقلال، والتي قصفته إلى أزمات سياسية كانت، تفرض **الصمت** على نطق الكلمات، بسبب سيطرة الخوف والموت عليه، وثانيها أن الكاتبة كانت تهرب من الاستحقاقات الذاتية، لتؤكد على التأثير الصارم للتقاليد في المجتمع الجزائري وافتقاده أبناءه إلى الحوار بكل أشكاله، معتبرة أن حرية الوطن أقرب إلى الإنسان من حرية الجسد، وليست من النوع الذي يصدق أن حرية الجسد لحرية الوطن.

وبما أن القناع يتعمد لفت الانتباه دائما إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنعة فيحول الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، فانه يمكننا الانطلاق من وضعية أخرى وهي أن الكاتبة بنزوعها إلى **تقنية الصمت** من حيث هي قناع لغوي، تمارس إقصاء لخطاب الرجل في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع.

بل إن حالة الاغتراب تصل عندها إلى درجة قصوى حين تعلن عن ممارسة الصمت بوصفه وسيلة للتخلص من سجن اللغة، وكأنها بذلك أرادت أن توهمنا بأن القهر الذي تعانيه المرأة هو قضية لغوية في جوهرها ليس، لأن آدم علم الأسماء كلها ومنح اللغة، ليتنصّل من خطيئته في حين احتمت حواء

بالصمت، فصار لعنتها الكبرى[36]، فحسب ولا لكون النساء حرمن من استعمال كامل المصادر اللغوية وأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإطناب في التعبير[37] كما يرى البعض، بل لأن تشكيل الذات يبدأ من الأعراف حولها وهذه الأعراف لغوية لها دوافع تلبي صانعه الرجل: أي هي معادلة للواقع الذكوري الذي يتحكم بكل شيء بما في ذلك المرأة ولعل هذا ما قصده البطلة بقولها: "**لا شيء يصحح بالكلمات**".

4 ـ منظور السارد/الرجل:

لقد أظهرت الكاتبة بشكل واضح سيطرتها على زمام الحكي، من خلال تقنية السارد البطل القادر على الغوص داخل الشخصيات ووصف نزاعاتها، وتحكمه في كل التدقيقات الوصفية التي ترد حول باقي الشخصيات الروائية الأخرى، فهو الأنا الثانية للكاتب التي يؤسسها لتنوب عنه في السرد وفوض لها مهمة سرد المروي وخلق عالمه الفني التخيلي[38]، وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار هنا أن السارد الذي يضطلع بسرد الأحداث عبر وجهة نظره يشارك فيها أيضا بصفته شخصية كباقي الشخصيات. لهذا لا يجب أن نغفل عما قاله جنيت" الراوي يكاد يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل، لأن الراوي يعلم بالحكاية منذ بدايتها حتى النهاية أما الشخصية فتقف عند حدود دورها فقط[39].

ولعل أكثر مثلا نسوقه عن وجهة نظره العميقة كان حديثه عن شخصية قدور: **كان ينظر في المرآة بإحساس جديد وخطير عن الأول مقارنا شكله وشكل الكونونيل مكتشفا أن كل شيء فيه ما هو إلا نسخة عن سيده**[40]. ويمكننا ببساطة ملاحظة الطريقة المميزة التي اعتمدتها الكاتبة على لسان السارد في وصف شخصية الرجل، فقد اهتمت بوصف حالته النفسية كالقلق والتوتر أكثر من وصف حركاته الحسية التي اعترته، بل جعلت صورته أكثر حيوية بسبب قدرتها على

ملاحظة التفاصيل الصغيرة وتتبعها في السرد كالاستدلال مثلا على دوره الإيديولوجي في النص وفي ذلك نوع من الإيهام بواقعية ما يروى.

وهو نفس المنظور تقريبا الذي اتخذته في وصف باقي الشخصيات الذكورية، فمثلا قولها في **عمر** "**كان واقفا أمامي بقميصه الأبيض ذو الأكمام القصيرة ووجهه الهادئ المبتسم الجريء**"[41]، وقد يزعم البعض هنا أن رؤية الكاتبة/المرأة كانت محدودة استنادا إلى مقولة أن النساء يجدن صعوبة في وصف الرجال، لأنهن بقين سجينات أنفسهن وهن لا يستطعن الخروج من ذواتهن لسبب يعود كما زعموا إلى عالمها الصغير الذي هو عالم الهموم الذاتية، ولكننا نذهب إلى القول بأن المرأة/ الكاتبة لا تنظر إلى الأشياء دائما كما ينظر إليها الرجال، بل إن أفكارها ومشاعرها تختلف إزاء ما هو مهم أو غير مهم.

ويتكفل السارد/الرجل أيضا بنقل أية تدقيقات وقفات وصفية ترد حول باقي الشخصيات، بمثابة "**الراوي العليم**" الذي لا تحده الجدران ولا تعوقه المسافات عن أن يستمع ويرى ويعرف ما تصنعه باقي الشخصيات وما تقوله وما تفكر فيه[42]، اكتشاف خفاياها بما في ذلك صورة البطلة، وهو ما يستوجب منا الحديث عن صورة المرأة كما يسوقها الخطاب الذكوري في العنصر التالي:

5 _ صورة المرأة كما يسوّقها الخطاب الذكوريّ:

لقد كانت لنا وقفة أولية حول بعض التقنيات السردية (الشكلية) التي استعانت بها الكاتبة/المرأة لبناء عالمها المتخيل، ولا ضير من الحديث الآن عن طريقتها في **صياغة الموضوع** "objet"، من حيث اشتغالها على صورة المرأة، ذلك أن المتخيل لا يرتبط بالمضمون وإنما يبرز في مواضع مختلفة، بدءا **بالشخصية** التي تعد من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية، حتى إن إقناع القارئ المتخصص بمتخيل الرواية يصبح رهينا باستقلال الشخصيات وحريتها وجمالياتها الفنية[43]، كما أنها الصوت الذي تمرر الكاتبة من خلاله

أفكارها وتعمل بواسطته على تطويع متخيلها السردي مع معطيات السؤال القومي.

من الواضح أن دراستنا لم تطلق العنان لتناول كل الشخصيات الموجودة في النص وإنما رصد طريقة رسم **الشخصية الأنثوية كما يسوّقها الخطاب الذكوري**، أي كيف تنزلت صورة المرأة في لغة السارد الرجل؟ هل جسدت صورة للواقع الراهن أم هي انعكاس لإسقاطات من ذات الكاتبة؟.

إن مجرد محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، يستوجب منا الحديث عن شخصية البطلة وعرض مختلف التموضعات التي تتخذها للتعبير عن هويتها، أو بالأحرى الحديث عن المرأة/ الجسد باعتبارها الزاوية التي ينظر الرجل من خلالها إلى المرأة، وبهذا المعنى، لا يتحقق للجسد الأنثويّ كينونته إلاّ إذا كانت نظرة الرجل إليه تؤسس المعرفة بحدود انفلاته البلاغي"[44]، ولكن العودة إلى النص أكدت لنا أن السارد/ الرجل لم يعبأ بوصف مظاهرها الفيزيولوجية إلا فيما ندر عندما، يكون في موضع بيان هويتها الأنثوية قائلا: "**كأني أراك بعينك الخضراوين، ووجهك الهادئ/ المنفعل/ القلق/ الصاخب**"[45]، وقد وصفها من منظور باطني معتمدا على المناجاة الداخلية، حتى يؤكد لنا معرفته بطبيعتها النفسية.

ولكن يجب أن لا ننسى هنا، أن السارد/الرجل كان مجرد قناع للكاتبة التي تتحكم في زمام الأمور، لأن الكاتبة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ستعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير[46]، وهو ما نلاحظه في النص، حيث كثيرا ما جردت البطلة/المرأة من حسها الأنثوي لتفصل أجزاء الصورة الأنثوية بين الخيال والمرأة الحقيقية، ويمكننا الاستدلال بالمقطع التالي: **أيتها المشاغبة الماكرة، الدافئة، اللذيذة، الجارحة**[47]، إلا أن ذلك، لم يمنع الكاتبة من أن تمنح هذا الجسد

الأنثوي فتنته المتخيلة، بعدما حولته من النموذج الخام إلى التعدد الدلالي ليكـــون ملائما ذوقاً وشكلاً لزمن ومكان الرواية.

وقد استطاعت شخصية المرأة هنا أن تأخذ مكانها في المشــــهد الســـردي، فاستحوذت على قلب "**سي السعيد**"، والذي تتحدث الكاتبة بلسانه ممهدة لموضوع الحب من منظور التجربة الحسية ليصبح شريكاً بارزاً في الحبكة، وأكبر الظـــن أن هذا الحب متخيل، لكن بطريقة لبقة وذكية، ولا يعنينا –علـــى الأقـــل الآن– البحث في الجانب الخفي لهذا المتخيل الجميل، وإنما السؤال الذي يطـــرح: هـــل كان الحب ضرورياً للظروف التي عاشها البطل؟.

يمكننا القول ببساطة أن الحب كان بمثابة عملية ترميم داخلي للبطل، وإلا كان سينهار وتنهار الرواية، وفي أفضل الأحوال كانت ستفقد جزءاً كبيـــراً مـــن عنصر التشويق، وتبقى رواية تاريخية شبه جافة. وقارئ الروايـــة عمومـــاً قـــد يتسرع في قراءة هذه العلاقة، فيتعقد أن "**بحر الصمت**" حاولت أن تعرض بكتابة أدبية، مشكلة الذكر مع أنثاه أو تقديم مشكلة المرأة، ولكنه سرعان مـــا يتجـــاوز ذلك حين، يدرك أن لهذا الحب المتخيل معان عميقة، فقد كان منشطا للمعنويـــات الروحية للبطل، كما اتخذ منحا إيديولوجيا، لأن البطل كان يربط ذهناً وشـــعوراً بين حبيبته ومدينة العاصمة التي قضى فيها طفولتـــه، بـــل تكـــاد تكـــون هـــده الشخصية هي المكان بامتياز ويظهر ذلك جليا في السرد: **فـــي ليلـــة مدهشـــة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغيور**[48]، الأمر الذي أحدث تداخلا جميلا بين الحب والوطن والتاريخ،

وبناء عليه يتأكد لنا أن "رؤية الرجل للمرأة موازية لرؤيته لوطنـــه أو أن اتجاه الرجل للمرأة بالغزل الداعي إلى الوصال والعطاء والعدل والإنصاف فـــي التعامل معه لأنه يعشقها هو في حقيقة الأمر خطـــاب سياســـي ولـــيس غزليـــا

محضا"[49]. ومن ثم جاءت صورة المرأة معبرة عن الموقف الفكري الذي أصبح معادلا موضوعيا للبحث عن الحرية.

ويبدو أن الكاتبة استعانت بثانية الإسقاط الشهيرة بين المرأة والوطن "كنت المرأة/ الوطن[50] لتتصل بقضية ظلت طويلا واقفة على توجهات الرجل وهي قضية الحرية السياسية والعمل النضالي، فكانت " تدافع عن حقنا جميعا في الوطن وفي مساحة نموت فيها دون أن يطالبنا أحد بدفع التعويضات، عن لحظات أطلقنا فيها أحلامنا في براري التساؤل والدهشة والانبهار[51]، مؤكدة أنه عندما يتعلق الأمر بالانسحاق والقهر الاستعماري لا يميز بين المرأة والرجل، ذلك لأن حريتهما متصلة معا بالحرية السياسية للوطن،

ومع ذلك، فقد أكدت على لسان **السي السعيد** الذي لم يترددْ بسبب حبه لامرأة في أنْ يكونَ أحد مقاتلي جبهة التحرير، أن دور المرأة هو الوقوف وراء ظهور الرجال لرفع المعنويات القتالية، في حين أن حمل السلاح مسؤولية الرجال، قائلا: **يا عمر لم يكن مرورك في حياتي شيئا سيئا تماما وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي..وحدها فجّرت أحلامي وصنعت ميلادي تأريخا بلون عينيها**[52] ولا أجد مانعا من إيراد مثال آخر: **كنتُ أمشي إلى الحرب لأجلكِ، فقد كان يهمني أنْ تعرفي أنَّ الحربَ بالنسبة لي رجولةٌ من نوعٍ خاص ولم تكنْ النتائجُ مهمةً بعد**(ص55)، لكأن الكاتبة هنا تفطنت إلى أن أزمة الشخصية عموما التي يمكن أن تكون أزمة المثقف الجزائري هي معادلة لأزمة الوطن، بالتالي فإن خلفية الوطن، تصبح خلفية رحبة تحيط بقضايا الرجل/المرأة في ظروفنا الراهنة.

ولكن ثمة شيء آخر، فقد كشفت الكاتبة عن قضايا كثيرة تصل إلى حد المباشرة في تطعيم النص ببعد إيديولوجي مفتعل عندما جعلت شخصية **عمر** تؤثر مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة ضاربة بمصالح الشعب

عرض الحائط ومؤثرة الثراء والمناصب على المبادئ والقيم، وقد أدركنا صعوبة ذلك بمجرد دخوله السجن ثم المستشفى، وأظن أن الكاتبة قضت على هذه الشخصية عمداً لتشير إلى عباءة الأوضاع المتأزمة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، كما تخلصت أيضا من **سي الرشيد** عندما أرسلته ليستشهد كاشفة عن قضية عشق الإنسان الجزائري لوطنه وفي المقابل نلاحظ هروب البطل من واقعه مبينا: "كنت رجلا محايد حد الجبن، فما دخلي وحروبهم المعلنة وما شأني بمطالبهم الناهضة من عمق الرماد[53]، وبذلك كان سبباً في عرقلة وتيرة الاستقلال في وطنه.

ومن الخطأ القول أنه كان على الكاتبة، أن تلزم البطل بتحدي الفئات الانتهازية كما فعلت مع شخصية **عمر**، فبعض الآراء النقدية تقول أنه ليس من حق الروائي أن يخضع شخصياته لقدر يختلط بإرادته ولا ينبغي أن يتحكم فيها، لأن الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون مستقلة وحرة، وهذا يدل على أن بطل **بحر الصمت** ليس أسطورة، وإنما هو إنسان معاصر بملامح تحمل الكثير من صفات البطل البطولي، ولكن لا تصل إلى مستوى البطولة الكاملة وإن لم تكن هذه الشخصية مطابقة تماماً للواقع، إلا أنها صورة أقرب إلى الحقيقة وهذا يمنحها مصداقية، كذلك علينا ألا ننسى ظروف الحرب التي عاشها البطل والتي أثرت في نفسيته وسلوكه وأفكاره، لذلك تعذر على الكاتبة أحياناً التحكم بهذه الشخصية حسب رغبتها.

ومما سبق اكتشفنا براعة المؤلفة في خلق شخصيات ذات رموز قادرة على الحفاظ على مرجعيتها الواقعية، إذ تتميز الرواية باحتوائها على شخصيات لها استطاعت إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ونأخذ على سبيل المثال شخصية **بلقاسم** مثلا والتي تحول فجأة إلى مناضل قومي، أما شخصية المستعمر فلا

تفاجئنا مطلقا بل تبهجنا بإرضاء توقعاتنا من خلال صفاته المتمثلة في المغتصب الغاشم الدموي والتي كانت ملازمة له منذ البداية.

ولا يمكن أن نختم حديثنا هنا عن الشخصية دون التعرض إلـــى كنيتهـــا، وهي أسماء من اختيار المؤلف الذي يحاول إعطاء شخصـــياته الصـــفات التـــي يفترض أنها تتوفر عليها في الواقع[54] ولا أشك أن المؤلفة اختارتها بعناية فائقـــة بحيث جعلت لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها لتشكل بذلك علامة فاعلة في تحديد سمتها المعنوية وملامحها الجسمانية، وقد كانت كل الشخصيات تقريبا تحمل أسماء عربية ويعود معظمها إلى أصول مجردة عامة تؤدي دلالات عالية،(رشيد، عمر سعيد...الخ) فمثلا ترد البطلة مرفقة باسم أنثـــوي "**جميلـــة**" يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص.

وبالعودة إلى النص، يتأكد لنا أنها بارعة الحسن وهي أيضا سريعة التـــأثر مهذبة ووفية جدا وهدا واضح جدا من خلال وفاءها لحبها **رشيد** الذي استشـــهد في الثورة رغم زواجها من البطل الذي ظلت ترفضه معنويـــا وكأنهـــا تحـــاول إعلان تمردها وهي المرأة الأنثى على الرجل، وإن كنا نلمس بعـــض التنـــاقص الذي فرصته الكاتبة مع اختيار اسم البطل **سي السعيد**، بحيث نلمس من الـــنص إحساسه بالسقاء لتظهر وضعيته النفسية مناقضة تماما لدلالة اسمه هدا وقد كـــان عنيدا ومتقلبا أيضا.

6- أبعاد المكان/الزمن في الخطاب النسوي:

مع حفاوة الكاتبة **بالمكان** أعطت تاريخها المتخيل بعض الشرعية، وأثثتـــه بمسحة من الذكريات الحزينة والوقائع المؤلمة، ما جعله يبدو فضاء واقعيا، وقد سبق أن لاحظنا أن مساءلة الشخصية قادرة علـــي إبـــراز أشـــكال الحضـــور الاستعاري للمكان وما يحايث هذا الحضور من قيم ثقافية واجتماعية، ذلـــك أن الشخصية كانت «حاملة للفضاء»"[55] في ذاتها وفي ملامحها؛ بل إننا قد لا نعثـــر

على تجلٍّ معين للفضاء إلا ودلّنا على شخصيات، ويكفي أن نستدل بقول البطل السارد: **حتى الوطن إكتشفته بكِ/ فيكِ**[56].

وقد كانت **مدينة العاصمة** من أكثر الأمكنة الروائية تجسيداً لهذا الأثر، بحيث انتقلت للأحداث إليها من القرية لتتحول إلى رمز للوطن بحد ذاته، ويبدو أن الكاتبة أرادت أن تشير إلى أن العاصمة بعد الاستقلال استقطبت عدداً هائلاً من الجزائريين بحثاً عن لقمة العيش، أو بحثا عن فرص للظهور في مجال الفن أو السلطة كما حدث مع البطل، وهدا ساعد في الكشف عن مكانته الثقافية والاجتماعية.

ولعل أول ما سيتبادر إلى ذهنا مند البداية بعد رفع الكاتبة لشعار الصمت على غلاف الرواية هو توظيفها للأماكن المنغلقة التي، كانت بالنسبة للشخصيات وسيلة لإخفاء حالات الحزن التي تعايشها، ولعل تواجدها في النص قد خفف من الاضطرابات العاطفية التي، خيمت على نفسية الشخصيات، ولكي تكشف الكاتبة عن السبب، فقد لجأت إلى فتحة تخيلية، تتمثل في فضاء الشرفة لربط آلام الشخصيات بعوامل خارجية، هي مدعاة للخوف والقهر، وقد سهل علينا فهم المغزى، إذ يبدو أنها إشارة واضحة إلى أن القهر الذي تعانيه الشخصية (رجل أو امرأة) كان نتيجة ظروف سياسية خارجية تتمثل في الاستعمار، لما يوفره هذا الأخير من شعور بالقهر والافتقاد إلى الحرية.

كما استعانت الكاتبة ببعض الأماكن المفتوحة كالجبال والشوارع، لتكسف لنا سرعة الأحداث وتوترها بشكل يواءم طبيعة الأحداث السياسية، وفي هذا السياق يمكن القول أن المرأة تكره حدود المكان وانغلاقه ولو كان هذا الانغلاق معنويا، وقد حاولت أن تعلن عن ذلك صراحة بمحاولتها التحرر من سيطرته على السرد، وبهذا نكون قد دعمنا قول بعض الباحثين، بأن فكرة التحرر تظل مسيطرة في الأدب النسائي وحين يضحى المكان مفتوحا، فان الأنثى تبدو غافلة

عنه، لأنها تنظر إليه من خلال جدار معنوي موروث[57]، وهذا يعني أن الكاتبة دائما تعبر عن رؤية للعالم من خلال المكان، فترفض فيها جدران التراث التي تفرض عليها الاختفاء وراء الذات.

أما بالنسبة **لعنصر الزمن** فقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتباره "بعدا تكوينيا في نشأة المتخيل وفي إدراكه وهو في الوقت نفسه سر افتتاح العمل الروائي[58]، ولذا فان دراسته ستسهم في الكشف عن الأبعاد الدلالية للنص، ودامت الثورة أفق الحدث في الرواية، فانه يمكننا الحديث بإسهاب عن **الزمن التاريخي** الذي جسده تلك التحولات العميقة التي عرفتها الجزائر منذ عهد الاستعمار، مما يؤكد سيطرة الذاكرة على مساحة السرد في صورة استرجاعات زمنية، وهو زمن فني يحمل سمات أنثوية واضحة من خلال **البناء الدائري المغلق** للأحداث، لأن صراع الزمن لديها ما هو إلا مساحة تعكس صراع الذات الأنثوية مع الآخرين، وبذلك بكون قد أسهم في عرض أزمة المرأة الداخلية وهمومها الخاصة.

كما يستهوي انتباهنا ارتباط الأحداث الهامة بفترات مسائية وهو الأمر الذي ميز الرواية، فقد جعلت **ياسمينة** أحداثها الهامة تقترن بفترات معينة **كالزمن الليلي**، ولا يجب أن نغفل عن دلالة هدا الزمن عند المهموم مثلا بارتباطه بالأرق والقلق، فصلا على ارتباطه بالوحشية والانقباض وكأن الكاتبة هنا أرادت التأكيد من خلاله على انقباض البطل وتوتر نفسيته، فغدا ليله كليل امرئ القيس ثقيلا وعابسا لتصادم الأحداث السياسية والأمنية ولجوءه إلى الصمت دون فتح مجال للحوار حتى مع ابنته، إلا فيما ندر وهروبه في أحايين كثيرة إلى التأمل في المدينة ولعله بهذا يدعونا إلى التأمل في أحوال الوطن ومأساة الإنسان(رجل/ امرأة) الجزائري.

وبالعودة إلى النص يتضح لنا أن الزمن الليلي من حيث ارتباطه بالسكون يناسب تمام طبيعة الرواية التي لطالما تعاقدت مع الصمت وكأن سواد الليل هنـا كفيل بتغطية آلام الشخصيات وأحزانها، كما يتسنى لنا ملاحظة ما للرجـل مـن تأثير أساسي في تشكيل إحساس الشخصية الأنثوية نحو الزمن، وذلك من خـلال التوقف الزمني النفسي، إذ تلون إحساسها به نتيجـة لعلاقتهـا بالرجـل غيابـاً وحضوراً، وبذلك يتوازى وعيها بالرجل ووعيها بالزمن، ليغـدو الرجـل هـو الزمن، أي أنه كلما كان الرجل غائباً، فإن الإحساس بالزمن يختفي، ويفقد كـل شيء صفة الحياة والحركة لديها.

وفي الأخير، يبقى أن أقول إن البحث في أي مجال يتطلب جهـدا وإرادة قوية، ولعلنا بهذه الدراسة سنسهم في رفع بعض الالتباس الموجود حول المتخيل السردي ونقوم بإعادة الاعتبار للكتابة النسوية بصفة عامة والجزائريـة بشـكل خاص، لاسيما مع سعي بعض النقاد إلى التقليل من قيمتها.

الهوامش

---

1 – طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص 10

2 – ياسمينة صالح عن موقع http://www. arab wordbooks .com

* ياسمينة صالح كاتبة من كتاب الرواية الجدد الذين تزخر بهم الجزائر وإعلامية من مواليـد الجزائر العاصمة ومن أسرة جزائرية مناضلة معروفة خريجة كلية علم النفس، وتشتغل منـذ عام 1995 في المجال الصحفي. أشرفت على القسم الثقافي في مجلة نسائية جزائريـة سـنة 2000. كما تكتب القصة ولها مجموعتان قصصيتان، الأولى بعنوان "وطن الكلام" والثانيـة (قصة مطولة) بعنوان "امرأة من برج الميزان". وقد حازت على جوائز أدبية من السـعودية، والعراق، وتونس، والجزائر. حيث حصلت مؤخرا على جائزة مالك حداد للرواية عن روايـة " بحر الصمت" الصادرة عن دار الآداب ببيروت.

3 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية،(من التماثل إلى المختلف) دار الأمل للطباع والنشر، 2006، ص 31.

4 – نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق 1997، ص 31

5 – المرجع نفسه، ص 35.

6 – زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سارس، تونس ط1، 2002، ص 11.

7 – شيرين أبو النجا، نسوي أم نسائي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002 ص 8.

8 – لطيفة زيات، شهادة مبدعة مجلة أدب ونقد، نوفمبر، 1996 العدد 130، ص 18

9 – يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة الطريق، العدد 4، نسيان، 1975، ص143.

10 – حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، كانون الأول، 1975، ص81.

11 – الروائية ياسمينة صالح في حوار مع الإعلامي عمار بولحبال، مجلة أدبية ثقافية، نوفمبر 2006 عن الموقع http://www.diwanalarab.com

12 – انظر المرآة واللغة، د عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 1996 ص 172

13 – استعرنا التسمية من متاب المتخيل في الرواية الجزائرية آمنة بلعلى.

14 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 8.

15 ــ أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987، ص 35.

16 – صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 36.

17 –Hamon, Philipe, pour un statuts sémiologique des personnages p12217

18 محمد بدوي، الجحيم الأرضي، قراءة في سعر صلاح عبد الصابور، الهيئة المصرية العالمة للكتاب، مصر 1986، ص 61

تستمد الأسطورة رؤيتها من التاريخ، فهي ذات أبعاد إنسانية جوهرية تتخطى البعد الظاهري إلى ما أعمق من ذلك. ومن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية. لقد نبعت الحاجة الخاصة إلى استعمال الأساطير اثر اتجاه الإنسان إلى معرفة الإنسان عن طريقها.

19 ــ الرواية، بحر الصمت، منشورات anep ط3، 2004، ص 39.

20 – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص14.

21 – صلاح صالح، سرديات الرواية العربية، ص 45.

22 – الرواية، ص84.

23 – حوار مع الروائية ياسمينة صالح، الموضوع الثقافي 30 Monday, June عن الموقع http://www.diwanalarab.com

24 – سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002 ص 94

25 – حسام الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة المعرفة، عدد 166، 1975، ص80

* من مرادفات التكرار لغة الترداد ومعناه "تكرير مضمون الكلام حتى يفهمه الغير، أو ليزداد الفهم له والتأثر به". ينظر الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 174).

26 ــ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص15.

27 – الرواية، ص 11

28 – الرواية، ص 19

29 -Genette (Gérard ,1982 (Palimpsestes, La littérature au second degré, Ed. seuil, Paris, PP 7

30 ــ عادل ضرغام الكتابة النسوية وآليات التعذيب الأحد، تشرين الأول 26، 2008 http://www.youhiba.mktoob_ com.

31 ــ الرواية، ص98.

32 ــ الرواية، 41.

33 – عفيف فراج، صورة البطلة في أدب المرأة جدلية الجسد والعقل الاجتماعي، الفكر العربي المعاصر، العدد 3 ربيع 1985 ص147.

1- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 85

2 – الرواية، ص 7

1 – محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص6

37 – نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دارا النشر الغربية، 1980، ص227.

38 – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص179

39 – السيد إبراهيم، نظرية الرواية، القاهرة، دار قباء، 1998، ص156

40 – الرواية، ص 11.

41 – الرواية، ص21

42 – سيد حامد النساح، الأدب العربي في المعاجم في المغرب الأقصى(1963،1975) دار التراث العربي، ط1، ص349

43 – ص 56.

44 – محمد لطفي اليوسفي، جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي (المرأة الفردوس)، منشورات سوسة الدولي ص 8

45 – الرواية، ص103.

46 – محمود نور الدين أفاية، المرأة والكتابة، مجلة الوحدة العدد 9، حزيران (يونيو) 1985، ص67

47 – الرواية، ص 43.

48 – الرواية، ص51

49 ــ د.فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء سنة 2003، ص: 19-20.

50 – الرواية، ص 113

51 – ريبحة علان في حوار مـــع الروائيـــة ياسمينـــة صـــالح، موقـــع مبـــدعون، عـــن http://www yasminedz@hotmail. com

52 – الرواية، ص50

53 – الرواية، ص25

54 – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة أدبية)، ص101

54 – المرجع نفسه، ص102.

55 – Jean Yves TADIE ,-Le récit poétique, op. cit, p. 77

56 – الرواية، ص 61.

57 – السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، شركة أوب الهول للنشر، مصر، ط1، 2000، 147.

58 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 9.

العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع
قراءة أولية لأعمال الكوني

د. لحسن كرومي

جامعة بشار

تمثل الصحراء مركز الثقل السردي، والفاعل الرئيس لفعل الكتابة وبؤرة عالمها لدى إبراهيم الكوني؛ الذي يعنى أدبه بحياة ابن الصحراء أو العابر، الذي يراه لم يزل كما هو لم يتغير على الرغم من الصراع والتطور الحضاري الحاصل في العالم وفي الصحراء نفسها؛ ويرسم لقومه خطوطا تاريخية أصيلة تربطهم بالعالم والتاريخ العميق للإنسانية. فيأخذ أنطولوجيتهم (الولادة ــ الموت ــ التجدد) وكأنهم نموذج للعنقاء الخرافي الملتهب بالوجود والفناء في الوقت نفسه؛ مهتما بسر تجددهم وبعثهم المستمر الذي يراه كامنا في الموروث القبلي والتقاليد المتأصلة. ويحرك الشخصيات على ضوء هذه الإحداثيات موضحا الرؤية النفسية لهم؛ فالعمل النفسي هو الذي يحركهم ويجعلهم في صيرورة دائمة[1]. فيتكرر هذا العامل في كتاباته القصصية والروائية. لعل الهاجس الذي يسكن الكوني، هو البحث عن هوية قومه الثقافية، واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة في القدم والمرتبطة في الوقت نفسه بالمأثور الشعبي وبتراث الأسلاف المتناثر عبر الصحراء، والمتمثل في كتاب آنهي الضائع.

تضع أعمال الكوني القارئ أمام محاولة اكتشاف أبعاد العلاقة المركبة بين الإنسان والمكان، فالصحراء تصبح فوق دلالتا المكانية والأسطورية،إطارا تاريخيا زمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها وتراث الطوارق فيها،إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته...

أ- العابر وسحر المكان:

إن الصحراوي، الذي لا يكف عن طلب الحرية والسكينة في الآفاق، يعشق الصحراء إلى حد الجنون لأنها تضمن له التخلص من الاستعباد وتمكنه من السعي العنيد إلى الحرية. ويذهب الخيال الروائي في التعامل مع الصحراء بعيدا، فيؤنسنها ويؤنثها، ويدخل في الصحراء كل غموض المرأة[1]، وإثارتها، وحقيقة حضور المرأة الإنساني والجسدي[2]. فالصحراء تستقبل الغيث كما تستقبل الجميلة حبيبا آب من سفر على نحو ما يتجلى في الملفوظ التالي: "فاستغاثت الأرض شوقا، وند عنها فحيح، انطفأت النار المحبوسة في صدر الأرض منذ ألف عام وبدأ الوحش يحتضر، وحش الجدب والخفاف والقبلي.تنفست الصحراء الصعداء وفتحت ذراعيها لاحتضان معشوق غاب طويلا، وانتظرته طويلا"[3]. وهذا ارتفاع شاعري مشحون بجماليات المكان الصحراوي إلى حديث الروح والأنوثة والجمال الفاتن...

"- ألم نجد في معشوقتنا الصحراء وطنا؟

- وجدنا أنفسنا في الصحراء لنعبر الصحراء، لا لنسكن الصحراء!

ألست صحراويا؟ ألم تعشق هذه الحسناء (التي نسميها صحراء) يوما؟

- لم يعشق الصحراء مخلوق كما عشق الصحراء هذه المخلوق الذي يقف قدامك.فلماذا تكابر؟

لأن ما نعشقه هو الذي يجب أن نتخلى عنه.

- ما أقسى هذا!

- والصحراء ولدت صحراء لتطردنا. الصحراء خلقت صحراء لتستدرجنا إلى المتاهة

وتذهب بنا إلى سبيل اسمه العبور. الصحراء خلقت صحراء لتعلمنا التخلي لأنها تعلم أننا عشاقها الذين لا يطيقون لها فراقا أبدا"[4]. الرواية تتميز

بخاصية الحوارية التي تمكنها من الجمع بين المتناقضات والأضداد، الحب والتخلي، الحضور والغياب. فالصحراء تقود العابر حائرا إلى مجابهة مصيره بشيء من العبثية، على الرغم من حبه الكبير لهذه العنود الجموح.

إن الطارق لا يفتأ يعشق الصحراء عشقا صوفيا، ويحبها حبا عذريا ...لا يمكن أن ينافسها مخلوق فيه، فلم يعد للروح والقلب مطرح لغيرها، فلا يجتمع معشوقان في قلب المحب أبدا. لذلك "تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومعنوي توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق في آن واحد، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق آخر. فيلجأ إلى تحطيم خيوط الارتباط والامتلاك بالتخلي، أو بفعل قتل يتحقق نصيا أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر في مواضع عدة من النصوص كقول الراوي: "نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي.

وأنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغي. "لهذا تختفي الشخصيات الرئيسة إما بالاختباء في مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم في البيد، على نحو ما يتجلى في روايات المجوس، فتنة الزؤان[5] برالخيتعور، واو الصغرى.

في البحث الدؤوب عن المكان الضائع، باعتباره استعادة للذات والهوية المتشظية يرسم الناص فضاء عالم خاص، هو عالم الصحراء ذي الدلالات المتعددة Polysémique.

في أعمال الكوني لا تعني الصحراء هذا المكان المرئي، المفعم بالفراغ اللامحدود، والفاغر فاه دوما؛ وإنما الصحراء هي رمز أو بالأحرى، مجموعة رموز حية، وإيحاءات ثرة مكتنزة بالدلالات المتوثبة، الحاضرة والمؤجلة، التي تتوارى خلف تخومها النائية أسرار وأشواق وأشجان وحنين وتصورات وفلسفة

ومواقف من حقيقة الواقع والحياة والإنسان والجود... فالكاتب يكتب عما لا يراه يكتب عن العالم الذي يتخيل وجوده، على الرغم من علمه بعدم وجوده في حدود العالم الحسي. نفي المرئي في اللامرئي، إعدام الواقع بواسطة الحلم، إلغاء المكان الوجودي البارد في مملكة أسطورية بلا شطآن ولا حدود.[6] إن اهتمام الكوني بهذا المكان الحلمي المفقود جعله يكتب رواية "البحث عن المكان الضائع"، كما فعل بروست من قبله في عمله الشهير A la recherche du temps perdu

يوظف الروائي الصحراء لكي يجعلها صورة يفجر من أبعادها أشجانه، ويفجر من سماتها معاناته ويجعل منها فضاء رحابا للتصوير والتمثل والتوسع في المشاعر الإنسانية. الصحراء عند الكوني يعلي بناءها المتخيل، فتولد مدينة حلمية متلألئة الأنوار، ندية قريبة من القلب. إنها واو الرمز، والميعاد المستحيل...

توحي أعمال الكوني القصصية والروائية، بأنه يعيش حالة اغتراب رهيبة في هذا العالم المادي الكئيب؛ إنه عابر هده الشوق العارم إلى فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي البارد الفج. إنه لـ(شاعر) تائه، غريب الديار "يرمق الآفاق البتول البكر بلهفة العاشق، فيسيل في حدقة [هذا] الغريب دمع تيه، وأحزان وحنين"[7].

أعمال الكوني توفر للقارئ لذة القراءة، وتفضي به إلى متاهات السؤال والتأمل؛ لكونها تتوافر على دلالات مميزة في البسط والتفصيل، وإيحاءات اللغة، تلك التي تسري في الكتابة وتنسج مكوناتها من حميمية التواصل، ومناخاته بوصفه علامة تفصل بين لغة الإنشاء ولغة الإبداع. إنها تفتح أكثر من رؤية، وتدفع إلى أكثر من حوار، رافضة دعوة القراءة الأحادية. من هذا المنظور، يدخل القارئ في عملية الإبداع بوصفه طرفا فاعلا فيها، لا "متلقيا" سلبيا. فهو يحاور الكتابة ويستنطقها، ويسائلها؛ في محاولة جادة دؤوب تسعى

إلى اكتشاف أبعاد الوعي والصراع فيها... تتشكل الحكاية والسرد الروائي من "المكان" ومن وعي أفراده إذ تتغمر لحظة الكتابة في استرجاع الماضي بتفاصيله بنبرة حنينية.

فيأخذ الحنين إلى (المكان الضائع) صورا متخيلة تتميز بالبراءة والغموض واللمحة الدالة.وبأبعادها الإنسانية وحميمية انتمائها إلى الصحراء.

ب- العابر وغواية التيه يشير الخطاب الروائي إلى أن الآثار الدالة على"واو"، كانت باقية وماثلة للعيان، وأنها لم تندثر إلا بفعل السيول العارمة، وقوة الفيضانات الطوفانية الشهيرة التي اجتاحت تلك المنطقة الصحراوية عام1913. [8] وقد أشار الراوي إلى هذه القضية في نهاية رواية المجوس ج2/ ص390 - 391. والملاحظ أن "واو" - باعتبارها حيزا حلميا أو فضاء أسطوريا مرغوبا فيه - تشكل بؤرة الاهتمام، أو نقطة الارتكاز التي تلتقي عندها كل أنظمة التفكير في أعمال الكوني القصصية والروائية.

ولقد أعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صورا مثالية وإنسانية، تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة؛ فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته. وكان ذلك - حسب رأينا - تعويضا نفسيا لافتقاده وطنه الروحي الضائع في فلوات الفكر وهواجس النفس.

وفي هذا السياق يرى الكوني: أن "الوطن هو الصحراء، ولكنه ليست الصحراء بصفتها الجغرافية المدونة في معاجم البلدان، الصحراء هنا من طينة أخرى، صحراء استعارية صحراء باطنية وجدانية؛ لا تزدهر ولا تنتعش إلا في ظلال الروح[9].

ألا يمثل هذا الأمر محاولة للسمو بالنفس والارتقاء بها إلى عالم نوراني بعيد من حمأة الواقع المادي وبلادته؟؟؟

لعل هذا الوطن الحلمي الذي يرسمه الخيال الشار، هو ما ينشده أهل الصحراء، فهم في بحث دائم عن المهد الأول الذي ضيعه مندام[10] ذات يوم.

العابرون في الصحراء يمارسون غواية السفر والتيه في البيد عملا بوصية آنهي التي تقول إن: "قدر الأجيال الصحراوية هو الرحيل"[11]، استكشافا للواحة المجهولة، طلبا للهاجس الخفي، سعيا لنيل الوعد، اندفاعا للإمساك بتلابيب الحقيقة. وفي هذا البحث الملتهب بجمر الشوق والحنين يبرز سؤال: كيف السبيل إلى "واو" الفردوس امفقود؟ !

يقول أحد العابرين: "نحن مسافرون أضعنا الطريق إلى "واو" التي نسعى إليها..ضعنا في الماضي وأضعنا المستقبل" وهكذا يمضي الطارق في متاهات البيد، منقسما على نفسه وحيدا متلفعا بأحزانه.

سفر العابر تعويض نفسي لافتقاده "الفردوس الضائع"، واو الحقيقة المطلقة؛ إيمانا منه أن السفر يغسل الروح ويطهرها من أوضار المادة. وأن الاستقرار في مكان معين، قيد وعبودية، وتقليص لحضور الإنسان أمام سلطة الأشياء. على نحو ما يتجلى في الحوار الآتي:

– قال الزبرجداني:

– هذه مساوئ الاستقرار في المكان. كلما بقيت مدة أطول كلما تكومت حولك لأشياء...

– ولذلك يعشق الصوفيون الترحال والتنقل.في التنقل تحرر من قبضة الأشياء.– الخلاص من الأشياء والتجرد من الممتلكات نعمة تعلمها من الصوفيين. أو ربما من الصحراء...الله أعلم"[12]. العابر الباحث الحقيقي، كان يرى نعيمه في البحث نفسه، لا في غاية البحث. وأن الاستقرار هو أصل كل الشرور، في منظور القبيلة الصحراوية، ديدن الصحراوي الاستنفار المستمر

والاستعداد الدائم للرحيل.البحث عن واو الخفية السماوية التي لم تلوثها يد الإثم[13].

"نعم نحن على يقين أن من يسكن الأرض، من يستسلم لأرض، من يفلح أرضا، ويأكل من الأرض، ويقيم على الأرض بنيانا ليسكنه، ليس سوى عبد من العبيد. الناموس يقول: "كل من يسكن أرضا أمد أربعين يوما صار عبدا لها". كان أسلافنا يرون في العمران خطرا مميتا يهدد حريتهم، يهدد وجودهم، كانوا يغيرون على الواحات، وينظمون الحملات على مدن الشمال البعيد، ليهدموا الأبنية، ويحرروا من جدرانها العبيد ....

ـ لا أدري الأجداد نظموا الحملات نحو جهات الصحراء الأربع ليطهروا أرضها من العبودية. هذا ما رواه عنهم الأولون وتناقلته، فيما بعد، الأجيال. أرادوا أن يخربوا العمران في كل الصحراء عملا بوصايا الناموس. قاوموا زحف العمران طويلا، ثم توقفوا. ربما لأنهم اكتشفوا أن قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم، فتوقفوا ووضعوا بينهم وبين أهل العمران عهدا يعطي لمريدي الاستقرار الحق في رفع الحجارة وتشييد الأبنية والبيوت والأسوار، مقابل أن يدفعوا لأهل الصحراء مكوسا جزاء الأمان"[14].

فالصحراويون يعتقدون أنهم ولدوا لمهمة أخرى غير الاستقرار، ولدوا ليشقوا وكانوا يرون أنه من لا يشقى لا يلقى. العابر تعصف به حمى الأشواق، فيرى الآفاق البتول بلهفة العاشق فيرى نعيمه في رحلة البحث عن مملكة الأنوار غير آبه بنتائج الرحلة الموجعة. واو هي المستحيل الذي لم يعد العابر يطلب غيره.

من هذه الزاوية، تعد الصحراء موضعا للفراق وليس للقاء، أفقا للمغادرة وليس للمجيء. فالصحراوي تواق دائما للبحث عن أحلامه الدفينة والعميقة... تيهه الطويل في البيد، علمه أن الخروج هو ثمن الدخول إلى "واو"[15] يشير

الخطاب الروائي إلى أن البحث عن الواحة الضائعة، لم يكن فرديا وحسب، بل جماعيا أيضا قال الزعيم" ولم يكن يخطر ببالي أن أرى نجعا كاملا يهيم في القارة بحثا عن الوطن المفقود"[16] إن تعلق الشخصيات بالبحث عن المكان المفقود وعجزها الدائم عن بلوغه، جعلها تحس بالضياع في فضاء قاس لا تحده حدود. لقد توارث أهل الصحراء عن أسلافهم، أن العزلة هي قدر الباحث عن واو؛ لقد شكل موضوع الرحلة المقرونة بحال الشعور بالإحباط ظاهرة مهيمنة في كتابات الكوني. تجسد ذلك على المستوي اللغوي في إشاعة معجم من مفردات وصور ورموز الحزن والاستيحاش والمعانات والمكابدة وخيبة الأمل...والتي يمكن دراستها وتصنيفها بتطوير مجموعة من الحقول الدلالية الخاصة بذلك.

تشكل (واو) علامة نصية محورية في كتابات الكوني القصصية والروائية؛ وقد جعل منها إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه؛ فـــ(واو) بالإضافة إلى كونها حقيقة تاريخية، فهي أسطورة طارقية، تشير إلى واحة غناء ضائعة وسط الصحراء، يقول عنها الزعيم: "(واو) لن تبعث في مجملها على يد بني آدم. الإنسان دنس و"واو" فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقا، فإن انتظم في قناة ومسته يد الإثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذي لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه... لو لم توجد "واو" في مكان ما، يوما ما، لما كان للصحراء معنى في منظور العابرين، فواو هي الحلم والعزاء...

إن واو، الحقيقة المطلقة، لم يعثر عليها أحد من العابرين. لعل هذه الجنة المفقودة، إنما وجدت لتضيع وتدفع الطارق لأن يتبعها في رحلة الضياع الأبدية.

ألا تمثل "واو" الحلم والأمل والعقيدة وسط هذا الفراغ المطلق الرهيب؟.

إن هذا الفردوس الضائع، لا يظفر به إلا العابرون الذين تقطعت بهم السبل

وتاهوا في البيد وأمسوا على أطراف العدم، وفقدوا الآمال كلها في النجاة من القحط واليباب والحرارة القائظة والعطش وإغواء السراب اللعوب؛ حينئذ يكونوا قد أدركوا الغاية وحققوا الهدف من الرحلة المضنية... يتمتع الظافرون بـــ "واو" بالتكريم وحسن الضيافة والسعادة التي لم يصادفوها في حياتهم قط، ولم تخطر على قلوبهم يوما...

وإذا ما دخل هذه الواحة إنسان، إلا وخرج منها غانما ظافرا بكنوز عظيمة لا يضل بعدها أو يشقى، إلى آخر أيام العمر. غير أنه إذا ما خرج العابر الظافر من أسوار(واو) فإنها ستختفي[17]. فكأن واو هي رمز المستحيل الذي ما أن يدرك حتى يضيع.

وتدخل علامة واو في سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم "الواحة الضائعة". وببناء هذه الواحة، يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال، وتتم مخالفة الناموس"القاضي بأن الموت يأتي مع اكتمال البنيان"[18]. لهذا السبب نلفي السلطان يهدم بالليل ما يبنيه الحكيم بالنهار؛ محاولة منه درء الخطر المحدق بالقبيلة جراء عملية البناء هذه. وهل يتم بناء الواحة الضائعة؟ يشير الخطاب الروائي إلى "أن واو الواقع والاستقرار تستمر في الوجود فتصبح محوا لرواية (واو الصغرى) و(الدمية) وذلك لأن قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم"[19].

إن تشييد الواحة الضائعة "واو" على أرض الواقع، قد يكون ذلك إيذانا بنهاية حال الترحال بالنسبة للعابر؛ الذي كان يمثل السفر والبحث بالنسبة له غاية في حد ذاته... وأن عذاب رحلته كان طهارته.

– ألا يمثل التعلق بـــ"واو الجنة، مشروعية الحلم وأهميته في الحياة، وأن الواقع المجدب المرير لا يمكن الاستسلام لجبروته دون رد فعل إيجابي، يحقق

للإنسان إنسانيته ويمكنه من الاستمرارية في الوجود... ويضمن له التيه بكل حرية في فلوات الفكر؟!

– ومن زاوية أخرى، ألا يمثل سفر العابر المتواصل في الصحراء–على المستوي الفلسفي (الوجودي) رحلة الإنسان (العبثية) الشاقة في البحث عن الحقيقة المؤجلة دوما، وهي رحلة مضنية قد لا يبلغ معها هدفه المنشود ولا غايته المبتغاة؛ وإذا ما اعتقد يوما أنه أوشك على بلوغ نهاية المطاف، وأنه قارب التخوم، ولاحت له تباشير مدينة النور(الحقيقة) من بعيد؛ وقتئذ تكون ساعة الحقيقة المطلقة قد أزفت والعمر قد أوشك على الانقضاء ؟

ألا ترمز هذه القضية بأن الزمن هو قاهر الإنسان، وهو القيد الذي يحول دون إدراك المستحيل؟... إننا نلفي في أعمال الكوني كثيرا من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق الرؤية لدى الكاتب الذي أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية، وتأثراته بالمعرفة الإنسانية الشاملة وهو– في رأينا– الأمر الذي وسم كتاباته بالجمالية والعمق الفني والحس الإنساني الرفيع.

هناك قلق دائم عند الشخصيات الروائية والقصصية في أعمال الكوني، لعل ذلك ناجم عن الرغبة في امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة المنشودة، الفردوس المفقود "واو". "أنت تعرف أن أهل الخلاء جميعا يبكون وطنا ضائعا، وأنا يا ضيفي النبيل أبكي وطنا ضائعا".

بهذا الحنين تبدو العلاقة بالمكان الضائع، خاصة وحميمية وعميقة، لأنها علاقة يعاينها الجسد وتكابدها الروح.

ج – الصحراء وطن اغتراب:

أعمال الكوني تعبر عن صراع الإنسان في مواجهة الطبيعة الإنسان الغفل البدائي، مخلوق الطبيعة البكر، العذراء، التي لم يسبقها غير العدم. ونحن لا نجد

لحظتين إنما هي لحظة واحدة، هي أقرب إلى لحظة النزول من الفردوس، وصرخة الإنسان الأولى، حين أحس بالضياع وسط عالم شرس لا يرحم، فبدأ يومها يبحث عن السبيل الذي يعيده إلى المهد الأول... لقد فقد الإنسان جنته، فواجه العالم وحيدا محملا بوزر الخطيئة. "وجدنا أنفسنا نعبر الصحراء لا نسكن الصحراء"[20]. العابر يستسلم للمتاهة، سعيا للهاجس الخفي المتواري خلف الآفاق البعيدة، إن لم نقل وراء العدم، "يتباهى صحبان الأوطان بالانتماء إلى الأوطان، ويتباهى صحبان الصحراء بالانتماء إلى العدم"[21]. لهذا فالصحراء هي وطن اغتراب.

تشكل الرحلة بحثا عن الأرض الموعودة، إيقاعا شاملا يتسلل إلى خلايا النص، بل يصبح الخلية الأساسية فيه. "العراف يعرف أن الصحراء إغواء، العراف يعرف أن الصحراء تستدرج، العراف يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من يخرج للتسكع؛ لأنها لا تعرف ناموسا غير السفر"[22].

الهجرة والرحيل والعبور هو "خروج إلى التيه"، حيث لا عودة أبدا، إنه طقس الصحراء الذي لابد منه. إن السفر إغواء الصحراء، "إيماء الميعاد المستحيل "الذي" يسوق العابرين إلى الصحراء، إلى الحياة ملوحا بالوعد، واعدا بالواحة". إن العابر شقي بحلمه؛ هذا الحلم الذي يجعل من المكان الضائع الأفق الواحد الممكن والمستحيل في الوقت نفسه بالنسبة للعابر الباحث عبثا عن يقين يروي ظمأه للوصول إلى الحقيقة المطلقة.

لعل قسوة الصحراء، وصعوبة الحياة فيها، وتقلبات الزمان الدائمة؛ وما تتركه من جراحات عميقة في وجدان العابرين. هوما جعل الوعي الجمعي، والمخيال الشعبي، يلجأ إلى الحلم ويخلق الأسطورة الجميلة (كأسطورة واو) التي تعد- في رأينا- تعوضا عن أوجه الفقد والحرمان الموجودة في الواقع

المحسوس، المتسم بالقسوة والشراسة. واو هي الحلم المستحيل والأمل في الوقت نفسه؛ إنها الرمز الذي التقى في رحابه الجميع. وتلاقت كل الهواجس الإنسانية في الصحراء حوله.

أهل الصحراء يرفضون حال الاستقرار، إنهم في بحث دائم عن فردوس الخفاء، الذي لا يعترف بالمكان الأرضي، لأنه الرقعة المكابر المسماة في معجم الديانات: الأبدية.[23]

العابرون تعصف بهم حمى الأشواق إلى المدينة الفاضلة، لذا تراهم يمارسون غواية التيه في البيد باستمرار، بحثا عن يقين يروي ظمأ الروح.

قال البطل: "لا ينبغي أن نشد أنفسنا إلى أي ارض.لا ينبغي أن نركن إلى أي ركن. لا ينبغي أن نأمن أوطان الأسافل حتى لو استدرجتنا الأرباب نفسها بالأنصاب!"[24]

الصحراء عند الكوني تمثل المكان المضاد لمفهوم الحصن، المدينة المسيجة، أو البقعة المحددة بمعالم، الصحراء رمز للمطلق الذي لا تحده حدود...

لعل ضياع "واو"، أو الإحساس بضياعها، جعل المكان هاجسا في مخيلة العابرين ودافعا لهم إلى التيه بحثا عن الحلم المستحيل...

الحرية مأثرة الصحراء:

تظل مأثرة الصحراء الرئيسة، في نظر أصحابها، هي تلك الحرية التي تمنحها لساكنيها، والتي يتمكنون بموجبها من الرحيل إلى كل الآفاق بحثا عن حلمهم الضائع. قال زعيم القبيلة للسلطان: "لقد قايضنا الحياة بعدم، بفناء، بضياع ابدي اسمه الحرية"[25]. واو التي يبحث عنها العابر في الصحراء هي في مكان آخر، أبعد من الصحراء... إنها الكنز المتواري خلف تخوم الصحراء، والذي أيقظ في نفوس العابرين الأولين جذوة الظمأ إلى اكتشاف الخفاء، وأشعل في

الصدور الحنين إلى المجهول، وغذى جذوة البحث عما أدرك بالقلب ولم ير بالعين، على نحو ما يتجلى في هذا التساؤل الحزين: "فهل أنت حقا أيها البستان القديم، وهل أنت حقا يا نهر العسل الممزوج باللبن؟ وهل هذا حقا يا شجر الإبهام؟ وهل هذه أنت يا سدرة المنتهى؟"[26]. "واو" هي المطلق الذي يجعل الشوق يلتهب الأحشاء، ويذكي جذوة الحدس الصوفي الرافض لمقولات العقل. إن علاقة "العابر" بوطن الرؤى السماوية، علاقة عشق ووفاء، فهو دائم الوجد والشوق إلى عالم نوراني مشرق مفعم بالنعيم والمسرات والابتهاج والسعادة؛ إنه يتطلع دوما إلى "واو" الجنة الضائِعة يعلل النفس بالآمال: "بالميعاد الذي لا يدرك. في البعد الجديد يغلب الفرح، ويفيض القلب وجدا، يرتجف البدن برعش كالرقص، لأن وهجا تبدى في الأفق لأن قبسا بدد ظلمات الأفق الأبدي الشاحب، فلاح، لغمضة قصيرة كومض البروق إماء تاق العابر لنيله طويلا وجاهد لمشاهدته أزلا كالأبد، فوسم الفراغ الصارم، الأبدي بإشارة كشرر الوحي، فرأى ما لم يستطيع أن يراه في المدى، ووجد ما لم يستطع أن يجده، وجد ما لم يطمع في أن يجده. فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل برعش الوجد؟ وكيف لا يفز من المقلة دمع الحنين؟"[27].

تنهض البنية اللغوية في هذا الملفوظ السردي-وغيره كثير- على تجربة حلولية. ذلك أن العلاقة بالمكان تتجلى أكثر عمقا في التحام العابر بالصحراء التحاما خصا، يكاد يبلغ حد الفناء الصوفي. فالعاشق مثقل بهموم وجد عارم إلى" "الفردوس المفقود"، مدينة النوار التي يرسمها الخيال الشارد المجنح.

تؤدي فكرة الاتحاد، بمفهومها الصوفي، دورا مساعدا في تنمية البعد الديني والأسطوري واستمراريتهما، في الخطاب السردي، وكأن الصحراء، التي تتوارى خلف تخومها واو فضاء مقدس، عالم نوراني يهفو الفؤاد شوقا إليه.

إن السفر سمة أهل الصحراء، فحتى الحفار، في رواية واو الصغرى، الذي لم يمارس غواية السفر والرحيل نحو المدى المطلق؛ مارسها في اتجاه أعماق الأرض بحثا عن سر الحياة الأولى (الماء): "ربما لهذا السبب لم يسلك السبيل الذي سلكه الآخرون في رحلة العبور.سلك الآخرون طريق الأفق، وسلك هو طريق الأعماق. سار الأقران، كما سار الذين سبقوهم، في سبيل الخلاء المديد، ونكس هو الرأس وانكفأ إلى الجوف فأنشأ في صدره بيته قبل أن يبتني الأقبية في التراب، فرارا من تيه المدى، واحتماء بالأم من غول الفقد" [28] .

فليس للحفار من مهرب سوى أنثاه، الأرض يجد في صدرها ملجأ يلوذ به من تيه المدى وهاجس الفقد. رحلة الحفار رحلة داخلية نحو الأعماق. تثير الأرض عنده حنينا خاصا واقترانا لا فكاك منه، أمومة أو عشقا.. في الرواية الكثير من الدلائل التي تشير إلى أن الشخصيات تحاول، من خلال وجودها الفردي، وعزلتها في الصحراء، أن ترتبط بالأرض ارتباطا حميميا رحميا. تعوض به حالة الفقد الطاغية[29].

بمثابة ملاحظة:الجنة السماوية – نقيض – الصحراء.

وأيا كانت أوضاع سكان الصحراء، وأيا كانت حدود إيمانهم بالمعتقدات السماوية التي يؤمنون بها، فقد جاءت "الجنة" السماوية (الحلمية) نقيضا مطلقا للصحراء. "... إننا نكتشف أن لا وجود لــ "واو" في وطن الصحراء". يؤكد العرافون على عبثية الرحلة وأن سفر العابرين في البيد بحثا عن المكان الضائع، غير مجد وهو لا يعدوان يكون ركدا وراء سراب لعوب؟ وأن الصحراء ما هي إلا أرض منذورة لميعاد مجهول[30] !

ومع ذلك نلفي هؤلاء العرافين لا يتخلون عن طقوس السعي المرتبط بواو بحثا عن السكينة المقدسة. تقوال الأسطورة الطارقية التي تتحدث نشأة الصحراء الكبرى، إن من حكماء الصحراء كثيرا ما كانوا يضربون صدورهم النحيلة

ليرددوا واو هنا. قفص الصدر أسوارها والسكون لغتها. والبلهاء هم الذين يبحثون عنها في المفازات الخالية"[31] إن "واو" توجد في قلب المرء، أي أن الفردوس لا يقع خارج حدود الذات. هذه الفكرة التي يشير إليها الخطاب قريبة من المثل اللاتيني الذي يقول:[32] Ne cherche rien à l'extérieur de toi même .

الهوامش:

1. ينظر هزاع شريف هزاع. إبراهيم الكوني وأفاق أسطورية جديدة. الرافد، ع:46 يونيو، الشارقة. دار الثقافة والإعلام. 2001. ص76.

2. نظر العابرون إلى المرأة والصحراء نظرة واحدة. لذا تراهم يشبهون الصحراء ـــ في مواسم الجمال ـــ بالمرأة بوصفها رمزا للإثمار والخصوبة. ويشبهون المرأة بالصحراء على نحو ما يتجلى في الآتي: "المرأة يا شيخنا مثل الصحراء التي تمتد أمامك إلى الأبد. تبدو قاحلة، قاسية، باعثة على اليأس، لكن أعماقها تخفي سحرا وأسرارا وكنوزا وحياة. واكتشافها يحتاج إلى الصبر والخبرة. هذه حكمة الصحراء. وأنت أدرى بها أكثر مني". البئر132. لقد اتجه الذهن البشري منذ بدايات تعامله مع الصحراء إلى جعلها تستبطن غير ما تظهر وساعد على ترسيخ هذه المفارقة، انكشاف الأمداء الصحراوية عن واحات فاتنة مخبوءة في الامتدادات الميتة، ووصلت المفارقة بين الظاهر الفقير والباطن الغني إلى حدودها القصوى بعد اكتشاف البترول والفسفاط وغيرها من الثروات الطبيعية لكثيرة...

3. ينظر عبد الحميد المحادين. جدلية المكان والزمان ولإنسان في الرواية الخليجية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص60

4. إبراهيم الكوني. المجوس، ص350.

5. إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000. ص187.

6. ينظر اعتدال عثمان. قراءة استطلاعية في أعمال الكوني. فصول، م16، ع4، ربيع1998، ص231

7. إبراهيم الكوني. صحرائي الكبرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص14

8. ينظر المرجع نفسه ص15/14.

9. voir Luc-Willy Deheuvels & autres. (*Le Lieu de l'utopie dans l'œuvre d'Ibrahim Al-Kawni)* in la poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne.sous la direction de B.Hallaq, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp25-42.

10. إبراهيم الكوني. في طلب الناموس المفقود.. دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1999، ج2، ص215..

11. مندام ـــ كما تؤكد ذلك أعمال الكوني السردية ـــ هو جد الطوارق الأول الذي طرد من الواحة الغناء واو لأكله اللقمة الحرام، فواجه العالم وحيدا حزينا محملا بخطيئة عصيانه. ولم تسلم ذريته من صنيعه القديم، فتحملت كفلا من وزر الخطيئة وتاهت في البيد أملا في العثور على سبيل يوصلها إلى الفردوس المفقود.

12. إبراهيم الكوني. رواية السحرة ج1، ص 127/126. الخسوف3، خبار الطوفان الثاني، ص 136.

13. ينظر المجوس، ج، ص 445/444 بر اليختعور ص 54/53 ديوان النثر البري ص26

14. المجوس ج1، ص 444

15. م ن ، ص54/53.

16. م ن ، ص82

17. الدنيا أيام ثلاث. ص209.

18. أنوبيس، ص214

19. واو الصغرى.73

20. ينظر: إبراهيم الكوني. صحرائي الكبر (نصوص)، ص43.

21. إبراهيم الكوني. الدنيا أيام ثلاثة. دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2000، ص186

22. المجوس ج1، ص350.

23. البحث عن المكان الضائع. ص 28–29.

24. واو الصغرى، ص8.

25. الكوني. واو الصغرى ص 212

26. ياسين النصر. نزيف الحجر... درامل الصحراء الذاتية. أبواب، بيروت، دار الساقي، العدد22، خريف 1999، ص167.

27. يبدو أن الكوني (المثقف) مطلع على تعاليم كونفشيوس، وقد أورد له عبارة ــ في رواية واو الصغرى، ص179- جاء فيها: "خلقت السمكة للماء، وخلق الإنسان للسبيل" أي للسفر. وكأنها إشارة من قبل الناص، تشي بعبثية الرحلة التي يقوم بها الإنسان في هذا الكون الشاسع بحثا عن المجهول، أو المطلق أو الأبدية. إنه لن يصل أبدا إلى مناه؛ كما لم يصل العابر إلى فردوس الخفاء واو.

28. الكوني. المجوس ج1، ص351/352

29. Voir Ibrahim Al-kawni & Autres .la poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne. sous la direction de B.Hallaq, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p99.

30. بر الخيتعور. ص32

31. م ن ص 145/146.

32. ينظر الكوني نزيف الحجر، ط1، دار الريس، لندن، ط1، 1990، ص31.

33. محسن جاسم الموسوي. انفراط العقد المقدس. منعطفات الرواية بعد نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1999، 1، ص271.

مشكلات النص الروائي الجزائري
رواية "خطوة في الجسد" لحسين علام أنموذجا

أ. حسين خالفي

جامعة تيزي وزو

1. الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب:

ظهرت الرواية العربية كنوع سردي نتيجة الاحتكاك بالثقافة الغربية والانفتاح عليها، وما يقال في هذا الصدد عن الرواية العربية، ينطبق على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، خاصة وأن الأدب الجزائري عرف ظهور أول رواية مكتوبة في العالم العربي، فعكس ما هو شائع من أن أول رواية عربية هي رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، فقد كانت أول رواية ظهرت هي رواية: حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمؤلفها الجزائري محمد بن إبراهيم[1].

وتعتبر الرواية نوعا سرديا دخيلا على الثقافة العربية، التي عرفت أنواعا سردية أخرى، تختلف عن الرواية في أشكالها ومضامينها الحالية، والرواية الغربية كانت نتاج مجتمع بورجوازي، كان غير موجود في المجتمعات العربية آنذاك، التي كانت تحت نير الاستعمار، وتعد رواية حكاية العشاق استثناء سواء من خلال شكلها أو مضمونها المتحرر من قيود المجتمع في تلك الفترة.

لكن رغم هذا فلا جدال أبدا حول مسألة أن الرواية دخيلة على الثقافة العربية، ذلك لأن الدراسات الغربية حول الرواية كانت تصب في منحى واحد، هو أن الرواية هي سليلة أنواع سردية سبقتها في الوجود، مثل اعتبار **الرواية كملحمة بورجوازية** عند **جورج لوكاش**، بمعنى أن الرواية تطور طبيعي لهذا

النوع الأدبي، ولأنواع أخرى عرفها الأدب الغربي، وهو نفس منحى **جوليا كريستيفا** التي استقته بدورها عن الناقد الروسي **ميخائيل باختين،** الذي حدد نوعين من الرواية، الرواية متعددة الأصوات والرواية أحادية الصوت، الأولى حوارية والثانية مونولوجية، الأولى كرنفالية والثانية تطورت عن الملحمة الصغرى.

وقد سقنا هذه المسألة لإثارة إشكالية المرجعية السردية للرواية الجزائرية، فالأجناس والأنواع الأدبية لن تكون سليلة العدم، ولابد لنا من تتبع السلسلة الحلقية، التي طورت مفهوم الرواية الحديث، شكلا ومضمونا، بمعنى آخر البحث عن النص أو عن مجموع النصوص المحورية، التي تشكل السرود الروائية الجزائرية، هل هي نفسها النصوص المحورية للثقافة الغربية؟ أم أن للرواية الجزائرية نصوصها المحورية الخاصة بها، ذلك لأننا لو طبقنا فكرة التناص والمرجع بالمفهوم الأبسط على الإطلاق، سوف يبدو لنا أن الكاتب الروائي لن يخرج من إطار السرود التي تلقاها، سواء بالقراءة أو بالملاحظة والتـــأمل، أو بأي وسيلة تواصلية أو إيمائية أخرى مهما كان شكلها، وهو في هذا خاضع لمجموعة من المعطيات الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، التي توجد عملية كتابة النصوص، وخاصة النصوص الروائية.

والرواية العربية مهما تطورت فإنها لا تستغني عن علاقتها الوطيدة شكلا ومضمونا بالأنواع السردية، التي عرفت في التراث العربي الرسمي والشعبي معا: «**فالروايات العربية الأولى كانت تحمل(..) بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسردي العربي. خاصة من خلال استثمار التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية كالمقامة مثلا وحكايات الليالي والقصص الديني أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية..**»[2] والحقيقة التي لا يمـــكن تغييبها –على الأقل حاليا– أن الرواية الجزائرية وكذا العربية لم تتحرر بعد –وربما لن

تتحرر- من هذه الأشكال الحكائية، التي تمتد بالرواية في أعماق التراث الحكائي العربي، وتمنحها هويتها الطبيعية، لهذا فلا مناص للرواية من استحضار هذه الأنواع السردية، ولا مناص لهذه الأنواع من الانصهار داخل الرواية حفاظا على كينونتها من الاندثار، خاصة وأنها في الغالب ذات طابع شفوي. ولهذا يمكننا القول بأن هذه الذاكرة من النصوص الشفوية أصبحت تشكل نصوصا محورية في الرواية العربية، التي تكاد تتقوقع في إطار تصوير وتشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، لهذا فقد كانت العودة إلى التراث ضربا من التأصيل والتجريب في الآن نفسه، فالتأصيل كان من حيث الشكل، حيث كانت الرواية استمرارا لبعض الأشكال السردية التراثية، أما استحضار مضامينها فهو يمثل إضفاء لواقع غرائبي تخييلي مواز للواقع، وهروبا ومتنفسا للرواية من الواقعية، التي كبلت الرواية العربية لعقود كثيرة ولازالت، ونقول كبلتها لأنها كانت نتاج صدمات حضارية، خلقتها ظروف سياسية واجتماعية وتاريخية، عاشها المجتمع العربي وصورها الروائيون العرب مشارقة ومغاربة. أي أن نفس الظروف التي خلقت الرواية الواقعية الغربية، أسهمت في خلق الرواية الواقعية العربية[3]. وبالتالي ونظرا لهذه العوامل كان لزاما على الروائيين المغاربة والعرب التوجه إلى التراث الشعبي بمختلف أشكاله وتوظيفه في الرواية المغاربية، من باب التأصيل والتجريب معا، مثلما أسلفنا القول. ولهذا نجد أن مضامين الرواية المغاربية -والعربية على حد سواء- لا تخرج عن أطر تشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي وأحيانا التاريخي للمجتمع، لذلك نكاد نعدم وجودا لرواية الخيال العلمي مثلا، أو حتى الرواية البوليسية، نظرا لعدم تهيئ الفكر المغاربي وكذا المجتمع لمثل هذا النوع من الروايات. ولهذا تكاد تنحصر موضوعاتها في رصد وتحليل الراهن الاجتماعي والسياسي، وبطريقة أكثر ما يقال عنها أنها مناسباتية وخاضعة تماما

للراهن الاجتماعي، وعلى سبيل المثال فقد انساقت رواية التسعينيات[4] في الجزائر وراء ظاهرة الإرهاب فرصدته كواقع في المجتمع الجزائري، وبأقلام صحفيين شباب، ظهر ما يسمى بالرواية الاستعجالية التي حاولت رصد ظاهرة الإرهاب، رصدا شفافا وبأقصى تسجيلية ممكنة من أجل أكثر واقعية، حتى أن بعض الصحفيين قد استغل مادته الإخبارية لينسج منه رواية استعجاليه، مبررين هذا بان الحدث أشد وقعا من اللغة، وبالتالي من الضروري نقل هذه الحقائق كما هي بعين ولغة الصحفي وموضوعيته، وهذا ما خلق نوعا من التجريب والجدة في الرواية الجزائرية لم تكن من قبل.

لقد سقنا هذا لتبيين ما للواقع من سلطة، خاصة إذا اعتبرناه كمادة سردية تمد الكاتب بإيماءات يمكن صهرها في اللغة، وإذا اعتبرنا الواقع نصا سرديا أو بالأحرى مجموعة علامات نتواصل معها بطريقة غير منتظمة وغير متجانسة، فنتوسل اللغة لنسترجعها ونحاول تنظيمها، أما عن الفراغات التي قد تخلفها اللغة فسوف تكون من نصيب القارئ الذي يفترض فيه أنه يشارك الكاتب نفس الموسوعة.[5]

وبما أننا إزاء البحث عن النصوص المستحضرة في الرواية يمكننا تحديد مجمل هذه السرود التي تعد سرودا محورية في الرواية الجزائرية، وهي كالآتي:

01- الواقع بإيماءاته.

02- النصوص الدينية والصوفية والنصوص التاريخية.

03- السرود الشفوية الرسمية والشعبية.

فالواقع له علاقة بالجانب السوسيولوجي لمكونات الخطاب الروائي أي الشخصيات، المكان والزمان فالرواية كما يقول الروائي الجزائري الطاهر وطار هي ملحمة الحياة في عمقها وفي أبعادها، في حزنها وفي بهجتها، في

سرها إذا صحت العبارة(...) ويضيف قائلا بأنه لا يمكن كتابة رواية إذا لم تقرأ الملحمة الإغريقية ولم تحلل أعمال شيكسبير، ولم تفهم تكنيك ألف ليلة وليلة[6]، فها هنا إشارة واضحة من روائي متمرس إلى أهمية قراءة الآخر للتمكن من الكتابة. أما النصوص الدينية والتاريخية فهي متعلقة بالجانب الإيديولوجي، لأنها تتعلق بالمعتقد وتنتمي إليه. أما السرود الشفوية فهي متعلقة بالجانب النفسي للشخصيات والأماكن والأزمنة المستحضرة داخل المتن الروائي، إن هذه السرود الثلاثة التي ذكرناها سابقا تشكل إيديولوجيم النص الروائي. فحسب **صلاح فضل فإن التناص مفهوم يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث، ودور القارئ حاسم في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة أو يكتشفها بوعيه داخل النص.**[7]

والرابط بين هذه الأنواع الثلاثة من النصوص هو مايسميه **جابر عصفور** بالتخييل، حيث يمكن النظر إلى الأعمال الروائية:

- باعتبارها تضم معطيات الواقع كمادة أساسية لبناء الصور الخيالية.

- وباعتبارها تركيبا جديدا لمعطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة، وهذا ما يمكن تسميته بالتخييل.

- وباعتبارها عملية ذهنية متعلقة بالكاتب في حد ذاته، وهذا ما يمكن تسميته بخيال الكاتب.[8]

أما التخييل فهو ما يمكن أن يترك أثرا في ذهن القارئ المتلقي، ويدفعه إلى التفاعل مع النص، ويشترط في هذا التفاعل، أن يكون القارئ ملما بتفاصيل المادة الواقعية المستثمرة من طرف الكاتب، ليحدث التآلف بين القارئ والفضاء الروائي، لئلا يحس بغرابة المكان والزمان والشخصيات، فيتعاطف معها ويتفاعل، والمقصود بالتعاطف هنا الجانب الذهني للقارئ الذي يصدق ما يروى له إذا أحس بالتآلف مع عناصر الخطاب.

إن فكرة حوارية النصوص أو التناص تمكننا ليس فقط من فك شبكة النصوص المشكلة للأثر، ولكن أيضا تمكننا من عقد مقارنات أدبية أو على الأقل موازنات بين النصوص المشكلة للأثر والتي تتجاذبه باستمرار.

2 – سرد الذات وذات السرد:

هناك مبدأ فلسفي هندي يقول بأن الأنا لا يمكن أن تقدم نفسها بطريقة موضوعية لهذا فهي تسند السرد إلى ذات أخرى ثانية ثم ثالثة ورابعة، وهكذا دواليك.. هذا ما نجده في رواية **خطوة في الجسد**[9] حيث أن الذات لم تعبر عن نفسها بنفسها وبطريقة مباشرة، وإنما عبر إسناد السرد إلى ذات أخرى ليست محايدة ولكنها موضوعية إلى حد ما أو ربما يمكن أن تترك أثرا أكثر صدقا وأكثر تقبلا من سرد الذات لنفسها بنفسها، فقد كانت حكاية يوسف بن مهدي الخراز مع باية البجاوية قد أخذت منحى أسطوريا بين عامة الناس وخاصتها... حيث يتداولها الناس في كل الأماكن العامة، يؤلفون خيوطها ويحبكونها كيف ما شاءوا وحيث ما شاءوا، لا شغل لديهم سوى الحديث عن قصة الحب بين يوسف الشاب التلمساني المثقف مع باية البجاوية، فتاة جميلة لكنها غريبة الأطوار، قدمت من بجاية إلى تلمسان بحثا عن شيء غريب يجهلونه ويجهله حتى يوسف نفسه، الذي لا تكشف له عن حقيقة ما تبحث عنه إلا في آخر الرواية: **‹‹ – ما الذي تخفين عني؟**

– لا شيء سوى أني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.

– من هو؟

– لا تتغابى..بيني وبين سيدي بومدين.

– كيف؟ لست أفهم.

– قرابة عائلية..أقول لك..أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في تلمسان بعد موته[10]››

لقد كانت تلك القصة متنفسا للناس، فراحوا يتحدثون عن قصة حب في فترة كان قد كثر فيه الحديث عن القتل، والموت، القادم من كل الاتجاهات، لهذا السبب انتشرت قصة الحب تلك بسرعة، وأصبحت حديث المقاهي وجلسات المنادمة، لأن الناس كانوا في أمس الحاجة إلى ما ينفس عنهم ويبقيهم أحياء، وكما قد ينفس هذا الحديث عن الذات الجماعية في الرواية، فهو ينفس أيضا عن القارئ الذي مل من قصص الموت.

وقد أوكلت الذات الحديث عن نفسها والدفاع عن قصتها لذات أخرى، هي صديقه المثقف بنعمر، الذي ترك له محفظة معبأة بمذكرات ورسائل يتحدث فيها عن قصته مع باية: **‹قال بنعمر في نفسه: أهي سكرة ومولاها ربي... ربي يسلك هذه الليلة على خير... إني هنا منذ المساء مع هؤلاء أسمع مرة أخرى تلك الأكاذيب عن يوسف... ولا أدري إن كانوا يعلمون أني أنا وحدي من يعرف الحكاية على حقيقتها وأني الوحيد الذي يحق له روايتها... لقد كلفني صاحبها بذلك... وأنا أحتفظ بيومياته ورسائله عندي في هذه المحفظة التي أحمل معي أينما ذهبت... أنا وحده من يستطيع فك خط يده...›.**[11]

ورغم أن بنعمر يعد ذاتا مسطحة تخفي و/أو تكشف عن الذات الحقيقية التي أسندت السرد لذات أخرى إسنادا مقيدا غير مطلق، باعتبار أن الذات المسطحة لم تكن تسرد سوى ما كان مكتوبا في مذكرات ورسائل الذات الحقيقية، ولم تتدخل هذه الذات كذات حقيقية إلا لماما، حتى في المسائل المتعلقة مباشرة به والتي تتحدث عنه، وهذا بالرغم من أن هذه الذات تحمل هي الأخرى مشروعا سرديا خاصا بها تسعى في تحقيقه، ألا وهو تفنيد الإشاعات التي كانت تدور حول قصة يوسف وكذا مصيره مع باية البجاوية، فهو الوحيد الذي كان يحمل الحقيقة، والوحيد الذي يحق له أن يرويها، ليوقف سيل الإشاعات التي كانت تلف القصة. وعلى هذا فالذات تغدو ناقلا وراويا لحقيقة الحكاية ليس إلا،

وفي هذا إعادة وعودة إلى دور الراوي الذي كان دائم الحضور في الحكايات الشعبية التراثية كحكايات ألف ليلة وليلة وحكايات السير الشعبية، ففعل السرد الذي ارتبط في ألف ليلة وليلة بثنائية الحياة والموت، حيث أن التوقف عن السرد يعني الموت والاستمرار فيه يعني الحياة، نفس هذه العلاقة نصادفها في الرواية، فالإشاعة التي سارت حول مقتل باية وانتحار يوسف، والأهم من كل هذا هو موت قصة الحب بين الشخصيتين، لكن تدخل الذات المزيفة أعاد الحياة إلى الشخصيتين، وأعادها لقصة حبهما، بتفنيد إشاعة موتهما إلى جانب جعل نهاية الرواية مفتوحة لتأويل القارئ، فقد كان آخر ما قرأه بنعمر هو بطاقة بريدية هي آخر ما وصل إليه من يوسف، **يقول فيها: ‹التحية لك أيها الصديق... أرجو أن تكون بخير وأرجو أن يومياتي معك دائما، أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا...›**[12].

وبالتالي فقد استطاعت الذات المزيفة بإيعاز من الذات الحقيقية الحفاظ على روح الحكاية.

الملاحظ أن هناك تفاعلا فعليا بين الرواية مع التراث السردي العربي من خلال استثمار آليات هذا التراث، وخير دليل على هذا عودة الروائي إلى الراوي وإن كان هذا الراوي ليس بالمفهوم التقليدي، فالراوي في هذه الرواية يعد راويا وذاتا مشاركة في فعل السرد، ما يجعله راويا حداثيا. ولفهم هذه المسألة بأكثر عمق ووضوح سوف نناقش مسألة ثانية تعد هي الأخرى إحدى تقنيات التراث السردي وبالتحديد إحدى الآليات التي عرفت بها ألف ليلة وليلة، ألا وهي لجوء الكاتب إلى تقنية القصة الإطار والقصة المضمنة، وهي تقنية سردية عرفت بها ألف ليلة وليلة، حيث أن الحكاية الإطار ولدت عدة حكايات مضمنة تتوالد عن بعضها البعض بطريقة تسلسلية. نفس التقنية لاحظناها في الرواية، حيث عمد الكاتب إلى حكاية إطار، تلك المتعلقة بزمرة السكيرين الذين اجتمعوا في ليلة

باردة على نار وقنينات خمر، فكان حديثهم عن يوسف وباية كأغلب أهل تلك المدينة في ذلك العهد يتداولون حكاية هاذين العاشقين دون معرفة لحقيقة قصتهما وما حدث لهما، وكان بينهم بنعمر صديق يوسف وحامل يومياته ورسائله، والوحيد الذي يعلم حقيقة القصة، التي سوف يسردها متقطعة عبر قراءة اليوميات والرسائل، وبالتالي نكون أمام قصة إطار تؤدي بنا إلى قصة مضمنة هي المهمة بالنسبة لنا: **قال بنعمر: لن أحك، أنا لست مداحا في سوق... ولا أعلم كيف يحكي الناس... بل سأقرأ عليكم ما هو مكتوب بخط يوسف فقط... لا أريد أن أروي ما يتجاوزني... ما يحيرني... لا أملك الطاقة على التذكر... إني لا أجرأ حتى على ذلك... أريدكم أن تسمعوا بأنفسكم ما كتبه... وسأفتح هذه المحفظة وأقرأ لكم منها أية ورقة أصادفها هذا شرطي. لن أرتب كلمة واحدة، رتبوا الأحداث بأنفسكم كما تريدون... هذا هو الشرط وإلا خرجت وتركتكم...**[13]

انطلاقا من هذا يتبدى لنا تسطح الذات الراوية بالمقارنة مع الذات الحقيقية. ونقول في الأخير أن التحليل في هذا المستوى أتاح لنا النظر إلى الأصوات الساردة في الرواية وتماهيها في صوت واحد هو صوت الذات الحقيقية، ولعل السبب الذي أدى بالذات للاختفاء هو من أجل تحقيق أكبر قدر من الموضوعية بقصد الإقناع والتأثير في المرسل إليهم المباشرين أي الذوات المشاركة والحاضرة في الرواية وكذا في المرسل إليه خارج الحكائي أي القارئ وتبادل التفاعل بينهم، وهذا من منطلق أن غرض السرد الأساسي هو التأثير والإقناع بالدرجة الأولى.

ومن منطلق أن السرد اللغوي –والمقصود هنا هو اللغة كاستعمال أي ككلام– هو تحيين لعوالم الأفكار، أي أنه تحيين للمحتمل وإخراج له لعوالم الوجود وفق قوانين السرد والخطاب والتخريج لابد له أن يكون مقنعا حتى

يوصل الرسالة المراد تمريرها إلى القارئ، ولكي يكون مقنعا يجب أن يختار الممثلات الملائمة للمؤولات الملائمة.[14]

وبالتالي سنكون إزاء سرد ذو طبيعة تداولية، وهو دوما هكذا مادام يتوسل اللغة، ذلك الكائن الوحيد القادر على خلق علاقات حوارية بين الأفكار والموضوعات(الكتابة) فإذا تحقق له هذا فإنه يعيد خلق علاقات حوارية بين الأفكار والمؤولات(القراءة) فهو يشتغل على مستويين، الأول هو مستوى ذات الكتابة، والثاني هو مستوى ذات القراءة.

ووفق هذا المنطلق النظري المتعلق بتصورنا للطابع التداولي للسرد يحق لنا أن نلغي الأصوات السردية التي تناوبت على سرد أحداث الرواية، لتنصهر في صوت واحد هو صوت **ذات / الكاتب**، وهذا يضعنا إزاء رواية مونولوجية وحيدة الصوت، وما لجوء **ذات / الكتابة** إلى ذات أخرى إلا تواريا خلف قناع، لاعتقادنا الراسخ بأن أي رواية فيها حضور دائم وضروري للسيرة الذاتية للكاتب، أو على الأقل هناك ملامح له في شخصية ما أو عدة ملامح له في عدة شخصيات من روايته، أو ملامح أناس عرفهم في الواقع، وما قد يؤكد مزاعمنا هذه أكثر فأكثر هو أن الرواية انبنت على سرد يوميات ورسائل خاصة بالشخصية الرئيسية(أو الذات الفعلية)، وهذا يدخل ضمن إستراتيجية الإقناع التي اختارها الكاتب، فاليوميات والرسائل فيها إفشاء أكثر صدقا ومصداقية، لأنه في الأصل مونولوجي (حوار نفسي داخلي)، والإنسان عادة ما يكون أكثر صدقا مع نفسه. كل هذا يمكن رده إلى أثر الواقع أو بالأحرى أثر الموضوع أو المرجع، الذي يغترف منه الكاتب مادته السردية، وذات السرد تتوجه لآخر بفعل السرد نفسه، فصيغة أنا أتكلم وأنت تستمع (تقرأ) تعني أننا نريد توظيف المسار الموضوعي إلى الازدواجية – على حد تعبير **ج. كريستيفا**– وبإمكاننا دراسة

السرد كحوار بين ذات السرد والمرسل إليه(الآخر)، والمرسل إليه هو ذات القراءة التي تمثل جوهرا وتوجيه مضاعف.

3 – عتبات النص:

يعرف **ج. جينات** النص الموازي بأنه: ‹**عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب.**›[15] **وتكتسي هذه العتبات أهمية بالغة بالنسبة للنص الروائي، لأنها تساعد القارئ على استشراف وقراءة النص كما قد تضلله أو تستثيره وتدفعه لقراءة المتن وفهمه. وتتمثل هذه العتبات أساسا في:‹العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية والسفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة..›**[16] وتلعب هذه العتبات دورا في إضاءة النص وتوضيحه. لهذا سنحاول في ما يأتي التطرق إلى النصوص الموازية داخل الرواية من خلال الاشتغال على العنوان والديباجة والعناوين الداخلية لفصول الرواية، وعلاقتها بالمتن، والتحليل في هذا المستوى يتيح لنا تقطيع الرواية تقطيعا سرديا، يمكننا من دراسة النظام السردي في الرواية.

1– العتبة الأولى:

– الديبـــــاجة:

ينطلق الكاتب في روايته بديباجة أسماها (حقيقة)، وهي عبارة عن اقتباس مباشر ودون تصرف من كتاب أيام الشأن لابن عربي، يتحدث فيه صاحبه عن دوران الحياة والأيام، والنص يقع في هامش الرواية، ولا يمت بصلة لأحداث الرواية، وقد تعامل معه الكاتب بحرفيته، ذلك لأن الحوارية بين النصوص تكتسي عدة صيغ، بحسب قوة هذا النص المستحضر وطبيعته، وبحسب درجة استحضار الكاتب لها. وبما أنه نص هامشي فيحق لنا كقراء أن نتساءل عن دوره ووظيفته في هذه الرواية، وهل يمكن أن نعتبره نصا محوريا في الرواية،

باعتبار موقعة أولا، وقوته ثانيا. وبمعنى آخر هل يمكننا اعتباره مشكّلا من مشكّلات إيديولوجيم النص، بحيث يمكن أن نقرأه ونستعيده ماديا ومعنويا في كل مستويات بنية النص، باعتبار أن الايديولوجيم يمثل الوظيفة التناصية.[17] وطبعا ليس ضروريا استرجاع هذا النص بعينه بل يمكن استرجاع نصوص أخرى تدور في فلكه، وتنتمي إلى نفس نوعه. والنص كما يبدو ينتمي إلى فلسفة الصوفية ليس لأنه صادر عن أحد أهم أقطاب الصوفية في العصر الأندلسي وما تلاه من عصور، بل لأنه يناقش قضايا فلسفية عقائدية، كحقيقة الزمن الذي يتكرر في حركة دورانية، حيث تتكرر الأيام فتبدو- رغم كثرتها- وكأنه أسبوع نحياه ثم نغيب..كأنما يريد الكاتب أن يشير إلى ذلك الأسبوع الذي قضته باية عند يوسف، بجانب ضريح سيدي بومدين وبجانبه هو، ثم بعدها غابا **وكذلك الفلك يدور، وكلام يدور، وأسماء تدور، ونعيم يدور... وكما بدأكم تعودون (وقد علمتم النشأة الأولى)**[18]... فها هنا حديث عن دوران الأشياء وتكررها بتدبير العزيز الحكيم، لحكمة هو أدرى بها، وحقيقة لنا لا مجال لنا لدحضها. وفي هذه الحقيقة تبرير للكلام الذي كان يدور حول حكاية الشابين، اللذين يسعى كلاهما إلى حقيقة شغفته وشغلت تفكيره. وكلاهما يبحث عن الحب الصوفي كما هو عند الفقيه الصوفي أبو مدين، الذي كان يسمع الطير، وكثيرا ما كان يموت أهل الحب في مجلسه، تأثرا بحديثه: **«وفي الحقائق المقرية عن أبي زيد البسطامي أنه قال: يظهر في آخر الزمان رجل يسمى شعيبا، لا تدرك له نهاية، وهو أبو مدين. وكان قد استوطن بجاية، وكان يفضلها على كثير من المدن... وله بها مجلس وعظ يتكلم فيه فتجتمع عليه الناس من كل جهة، وتمر به الطيور وهو يتكلم فتقف لتسمع وربما مات بعضها، وكثيرا ما يموت بمجلسه أهل الحب»**[19] وهنا نجد اقتباسا ثانيا من كتاب آخر هو كتاب: **البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم**، كما يشير إلى ذلك الكاتب في

الرواية، وفيه حديث عن ولي من أولياء الله الصالحين وعالما من علمائه العارفين، هو شعيب أبو مدين، الذي شغف باية وجعلها تبحث في ضريحه بتلمسان عن علاقة نسب تجمعهما، في حين كان يوسف يستجدي حبها ويبحث عنه، هو الذي حدثها عن سيدي بومدين فأثار فيها هذا الشغف اللامتناهي بهذا الرجل، فيسألها: ‹- **ما الذي تخفين عني؟**

- لا شيء سوى أني مقتنعة بأن هناك صلة قرابة بيني وبينه.

- من هو؟

- لا تتغابى... بيني وبين سيدي بومدين.

- كيف؟ لست أفهم.

- قرابة عائلية... أقول لك... أريد أن أتأكد أنه لم يترك عائلة في تلمسان بعد موته[20]›

2- العتبة الثانية:

- حكايـــة مـــن ثلـــج:

يمثل الفصل الأول من الرواية والمعنون بحكاية من ثلج، الحكاية الإطار التي أطلقت عنان السارد كي يسرد الحكاية المضمنة: ‹**كانت حكاية يوسف وباية البجاوية منتشرة تجري على كل لسان كما تجري النار في التبن أو في كومة من العوسج يتداولها الناس في المقاهي والمحطات والمساجد والساحات... في الدروب والأرصفة، حتى أن السكارى يتداولونها في خلواتهم... وغدت حديثهم الذي يستعينون به في الوصول إلى آخر السكر الذي يطلون منه على سؤر أرواحهم الخائفة من القتل... لقد صارت هذه الحكاية ممنوعة عن الناس لأنها مرتبطة بالدولة، ولكنها كانت على كل لسان لهذا السبب بالضبط.**›[21] لقد كانت هذه الحكاية ككرة الثلج يتقاذفها الناس فيما بينهم ويشكلونها كيفما شاءوا، دون أن تستوقفهم حقيقة الحكاية: ‹**إن الناس**

يتقاذفون الحكاية مثلما يتقاذفون كرات الثلج لكنهم يضعون فيها الحجارة أو أشياء أخرى حادة...»[22]، التي تولى روايتها بنعمر في مجلس سكر، فمن ضمن جميع الذين كانوا يسكرون ويستمعون للحكاية، واحد فقط من استمع إلى نهايتها، أما البقية فقد غلبتهم السكرة والنوم وملوا من الاستماع لحكاية باردة كالثلج، هي عبارة عن يوميات باردة لرجل مثقف غريب الأطوار لا يفهمون كلامه. والملاحظ أن الكاتب تعمد وضع هذا العنوان: حكاية من ثلج، بغرض إثارة القارئ، ذلك لأنه عنوان استعاري، يحمل عدة دلالات، ويحتمل عدة قراءات، فقد يكون المقصود منه أن تداول الناس لهذه الحكاية وتقاذفها فيما بينهم يشبه تماما تقاذفهم لكرات الثلج، كل يصنعها كيف ما شاء وبالحجم الذي يريد..كما قد يكون وجه الشبه بين الحكاية والثلج هو في برودتهما، فرغم تلهف الناس وشغفهم بتداول القصة إلا أنهم يرفضون سماع حقيقة أحداثها ومصير شخصياتها، فقد أعطوها منحى أسطوريا، لهذا فهم لا يريدون أن يخفت وهجها فيهم إذا هم عرفوا تفاصيل حقيقتها، لهذا رغبوا في الاحتفاظ بالتفاصيل التي نسجوها لأنفسهم، لا يريدون أن تموت هذه الحكاية لأنها نافذتهم الوحيدة للحياة وسط القتل الذي كان منتشرا آنذاك، ولأنهم إذا عرفوا حقيقتها سوف تموت ويخفت صيتها.. وفي هذه العتبة الثانية نجد استثمارا واضحا للواقع وشخوصه، حيث عمد الكاتب إلى تعريفنا بالشخوص المشاركة في الحكاية الإطار، وهي عينات تمثيلية من المجتمع الجزائري، فلكل شخصية **ملسم** ما يمكن إيجاده في الواقع، أو على الأقل يمكن إيجاد بعض من ملامحه في شخصيات الواقع، ولهذا فهي تتآلف مع القارئ الذي يجد ملامحها مرتسمة في الواقع، في شخصيات عرفها، والشخصيات التي يمكن أن تحدث استثناء هما الشخصيتين الرئيسيتين يوسف وباية، نظرا لتكثيف السرد والتخييل عليهما، بغرض تمييزهما وجعلهما استثنائيتين، وهذا لا يعني عدم تعاطف القارئ معهما وتصديقهما، ولكنهما قد

تبدوان موغلتين في التغرب عن الواقع، وأقرب ما يكونان إلى الشخصيات الأسطورية، وهذا رغم أنهما الأقرب إلى الكاتب، الذي يكثف عليهما التخييل قصد خلق تركيبة جديدة قد تختلف عن مرجعها الأصلي، ليجعل منها استثناء.

وبما أننا نعتقد بأن هذه القراءة غير كافية فإننا سنحاول فيما يأتي تقديم قراءة تكميلية غير لاغية للقراءة الأولى، ذلك لأننا لاحظنا بان الداخل الحكائي مليء بالحديث عن الثلج كديكور ملازم لفضاء الحكايتين الإطار والمضمنة معا، فهو حاضر في كليهما، ما يجعله يكتسي طابعا أسطوريا، لأنه يحمل شحنة رمزية لارتباطه الوطيد بالماء، ولأنه يخلق فضاء مفتوحا يضيع وسطه الإنسان وينعدم، والملاحظ أيضا أن الشخصية الرئيسية انتقلت بين ثلاثة فضاءات تتسم كلها بالانفتاح، الأول هو: «**لابد أن الثلج في الخارج ينث بلا صوت في الهزيع الأخير من الليل. الثلج يتساقط على ما بقي فينا من الرماد...**[23]» فالثلج هنا يرمز إلى الضياع والعدم، لأنه مرتبط بالبرد: «**مبرود أنا يا باية... أين أنت يا نار هذا القلب فالمدينة صحراء من الألم وأنا مفازة كونية حالكة**»[24]. أما الفضاء الثاني الذي ينقلنا إليه السارد فهو الصحراء، التي قال عنها: «**إنني لازلت أعتقد أن الصحراء أصل لكل هذا الذي تراه. كانت الصحراء في البدء وستكون الصحراء في الأخير. الصحراء باعتبارها امتدادا وباعتبارها رغبة ودهشة.؟ أنا لا أقصد الرمل والخيام والعشائر والقبائل... هذه أشياء الصحراء. بل اقصد شيئا آخر يجب أن نجربه في أجسادنا حتى نعرفه.**»[25]، وفي مكان آخر في الرواية يقول: «**أظل هنا وحدي في عزلتي القصية... عاجزا عن تزويج الثلج للرمل...**»[26]. فالسارد يرى أن هناك علاقة ما بين الثلج والرمل وإلا لما سعى إلى تزويجهما، فهناك تشابه بينهما وتنافر في الآن ذاته، فالتشابه هو في أن كليهما يشعر الإنسان بالضياع والعدمية. أما الفضاء الثالث

فهو البحر: «...**أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا.**»[27]. ترمز الفضاءات الثلاثة إلى الضياع والعدم.

كما أنها تؤول في دلالتها على الماء الذي يرمز إلى الحياة وإلى أصل الأحياء كلها، إلى جانب دلالته على رغبة ملحة في التطهر، فالثلج كفيل بتطهير الجسد والنفس معا، من أدران الواقع والتاريخ الساكن فينا، إنه مرتبط بالرغبة في العودة إلى أصل الإنسان الأول، وحنين إلى العودة إلى رحم الأمن حيث الطهر والحماية، والتخلص من عالم القتلة والمتسلطين.

3- العتبة الثالثة:

- البلارج:

دون الخروج من حضرة النصوص الصوفية نلج مع السارد في العتبة الثالثة التي عنونها بالبلارج، وهو الاسم الدارج لطائر اللقلق، وفي هذه العتبة يستحضر الكاتب نصا صوفيا آخر عن طريق الاقتباس أحيانا والتضمين أحيانا أخرى، فالاقتباس كان في قوله: «**إني أفضل أن أكون معك في النار على أن أكون بدونك في الجنة...**»[28] وهو اقتباس مباشر ومقصود من كتاب: **منطق الطير لفريد الدين العطار**[29]، وهو كتاب صوفي يروي فيه صاحبه حكاية اتفاق الطيور على الخروج للبحث عن الطائر الخرافي(العنقاء) فترفض الطيور الخروج، ويعطي كل منها مبررا ما، فيخرج الهدهد لوحده بحثا عن العنقاء، والطيور هنا ترمز إلى المريدين والمتصوفة، أما العنقاء فهو يرمز إلى الله.

فالاقتباس المباشر كشف لنا عن التناص غير المباشر من هذا الكتاب الصوفي، وهذا ما نجده في العتبة الثالثة والرابعة، فالثالثة عنونها بالبلارج، والرابعة عنونها بالبجعة، وهذا ما يجعله يتقاطع مع الكتاب السالف الذكر، خاصة من خلال استغلال نفس الحقل المعجمي، أي حقل الطيور، ولكل منها رمزيته الخاصة، ولكل تأويله الخاص، فالبلارج يرمز في الرواية إلى أب

يوسف(المهدي الخراز)، وإن كنا نعترف بصعوبة إيجاد صلة أو وجه شبه قريب بين الأب والبلارج، ولو لم يكشف لنا السارد عن ذلك لما اكتشفنا هذه الصلة بيسر: «**أسمع الآن قرقرة القبيبة بين يديه واسمع همهمته وأدعيته وصوت طش الماء على الذراعين اللذين ارتخت عضلاتهما. لقد تحول هذا الرجل إلى لقلق..صار طائرا صموتا وخفض رأسه وازداد بياضا مع العمر هذا البلارج العجوز**»[30] فلولا هذا المقطع السردي لما عرفنا أبدا عن العلاقة والتشابه بين البلارج ووالد يوسف، فالتشابه يتمثل في الصمت والعزلة والانحناء، وبياض الرأس فهذه العناصر الثلاثة مشتركة بين البلارج والأب.

وفي هذه العتبة استحضار **لأسطورة أوديب** استحضارا غير واع، وذلك من خلال تجسيد ما يسمى في التحليل النفسي للأدب **بعقدة أوديب**، التي تتجلى بوضوح في البنية النصية: «**حيث ينظر إلى النتاج الروائي لجميع الراشدين باعتباره يستمد أصوله من الرواية العصابية الأصلية(...) والرواية العائلية للعصابيين عند فريد مفادها أن الأطفال الذكور على الأخص يختزنون في اللاشعور قصة قديمة تشير إلى الرغبة في قتل الأب والانفراد بالأم، ما يسبب لديهم آلاما نفسية، لأنه يتعارض مع القيم الاجتماعية والأخلاقية، لذلك يعملون على كبت كل تلك المشاعر إلى أن نراها تعبر عن نفسها فيما بعد...**»[31]، ولعل التحليل النفسي يتلاءم مع هذه الرواية التي تعج بالأحلام ونزعة كونية صوفية، وصراع مع الواقع وعودة إلى عوالم الطفولة.. سواء عند الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ونستشف عقدة أوديب من خلال العلاقة بين الأب وابنيه (يوسف ويحي)، ولعلها أكثر وضوحا عند يحي، الذي يعاني صراعا مريرا مع الواقـــع: «**لست أدري ما الذي انكسر بيننا ولن ينجبر أبدا. لن يعاد سبكه أبدا... هناك كلام تيبس بيننا في الحلق وعلاه الغبار ثم ها هو يهوي في بئر منسية فينا.. لقد هوى في الداخل وغاب دون رجعة..غلى الأبد، إن ما انهدم تحتنا كان**

هاوية لم تردم جيدا يوم ولدت... وزادت اتساعا يوم ماتت أمي فجأة...»[32].
وتعلق باية على هذا الوضع قائلة: «**أنتما مخبولان، سنوات من السكات... الأب لا يكلم ابنه... والابن راكب رأسه... هذا هو الهبال بعينه...»**[33] فالابن وإن كان لم يعلن رغبته في التخلص من الأب، إلا انه يقتله فعلا بعدم التحدث معه، فالصمت اتجاه الآخر يعني قتلا له، بقطع قناة التواصل معه، لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن إعادة إنتاج أسطورة أوديب لم يكن مأساويا بقدر مأساوية الأسطورة وهذا بعدم الرغبة الفعلية في التخلص من الأب، بل مجافاته، وبتغييب الأم عن طريق الموت. ويرمز الأب في الرواية أيضا للسلطة الاجتماعية والسياسية والتاريخية: «**- حكايتك مع أبيك سجن... وسينطبق عليك هذا السجن وستتعفن فيه عن لم تتخلص من هذه الأوهام...**

- أية أوهام. قلت. هل الدم الذي يزبد في البلاد وهم؟... عن كل ما يجري أمامك اليوم... سببه الأب أنت تعرفين ذلك.»[34] وعلى لسان باية يمنحها بعدا تاريخيا، تقول: «**هذه الحكاية قديمة... حكاية الأب مع ابنه مكرورة... معروفة وبديهية أحيانا... منذ أمازيغ بني يفرن مرورا بكسيلة إلى أبي حمو موسى الزياني... إلى ثورتنا المباركة... قلت:**

- هي إذن في الجينات الوراثية. فمنذ أن خلقت هذه البلاد وكان هؤلاء العباد والأب يلتهم ابنه بكل الأسماء وكل القوانين والشرائع... مرة باسم الدين ومرة باسم التاريخ والشرعية الثورية... وحتى باسم الأسبقية في الوجود»[35]

يرمز الأب إذن على السلطة التي تفرض وجودها بقوة القوانين والشرائع، وباسم الدين والتاريخ والشرعية الثورية، وبأسبقية الوجود..لهذا كله فهو المسؤول عن كل هذا الدم الذي يغرق البلاد في فتنة لا نعرف قرارها، ولعل أكبر متضرر من سلطة الأب هذه هو يحي أخ يوسف الذي أصيب بالجنون، فهو

ضحية السلطة والقتلة معا: «لكن أخي سرق مني الجنون هذا ما أقوله دوما. فلماذا سرقته مني يا أخي وقد كنت أريده لنفسي وحدي. كان جنوني الذي تواعدت معه منذ سنين حتى أخلص لكل تلك الأفكار التي كانت تسكنني... هل كنت أجرأ مني في إعلانه؟ أم أنك تسرعت؟ هل كنت أجرأ مني في اتخاذ الخطوة المناسبة التي ترد بها على كل هذه الفضائع التي ترتكب في حق الوطن»[36]

وخلاصة القول أن الكاتب استطاع من خلال شخصياته التي يقدمها في مسرح الرواية تمرير عدة رسائل مشفرة يمكن قراءتها على عدة مستويات دون أن تلغي إحدى القراءات القراءة الأخرى، بل تضفي توليفة القراءات هذه بعدا تكامليا للتحليل، وهي سمة لا نجدها إلا في السيميائيات التحليلية، القادرة على الجمع بين ما هو واقعي وأسطوري، وبين الاجتماعي والنفسي، بين الحاضر والتاريخ: «**أنت مسكون بالتاريخ تتنشق أبخرته وأدخنته وحدك..وهذه المدينة تلبسك كلعنة..وما أبوك إلا حجتك الكاذبة، قميصك الملطخ**»[37]، والصياغة بين هذه العناصر صياغة تخييلية تتجاوز الواقع والتاريخ لكنها تعكسهما، تماما كما تعكس المرآة وجه الناظر إليها.

4- العتبة الرابعة:

- البجعة:

يواصل الكاتب في العتبة الرابعة اغترافه من نفس الحقل المعجمي للعتبة الثالثة، أي من حقل الطيور، ما يعزز يقيننا باغتراف الكاتب من كتاب منطق الطير، واغترافه هذا كان بغرض الإحالة على شخصية من شخصيات الرواية، ولعل المقصود هنا هي باية البجاوية، رغم أننا لا نجد دليلا واضحا في النص يدل على أن المقصود هي باية، ما يجعلنا نتساءل عن وجه الشبه والعلاقة بين باية والبجعة، ونتساءل عن مدى استدعاء هذا العنوان لنصوص سابقة عليه.

ولعل أول هذه النصوص التي يستدعيها هو نص **منطق الطير** الذي ذكرناه في السابق، حيث أجابت البجعة التي كانت إحدى شخصيات النص الصوفي التي اعتذرت عن الخروج في البحث عن العنقاء لعدم استطاعتها مغادرة البحيرات الصافية، لكن الحكاية التي تهمنا أكثر في منطق الطير هي حكاية الشيخ صنعان، التي حكيت في إطار حكاية الطيور للتدليل على ما للحب من التي حكاها يوسف لباية: «**حضرني هذا الكلام فقلته لها وبينت لها مصدره وحكيت لها حكاية الشيخ صنعان..**»[38]

وتتلخص حكاية الشيخ صنعان أنه أغرم بفتاة مسيحية غراما شديدا، وعلمت الفتاة ذلك، فأمعنت في غيها وتمنعها عنه، واضطرته إلى شرب الخمر، وإطعام خنازيرها، مما جعل أصدقاءه وتلاميذه يتنكرون له وينكرونه، وطلبت منه أن يمزق القرآن فأطاعها حبا لها، فأسلمت الفتاة في نهاية القصة وتزوج الشيخ صنعان منها.[39] وقد كان يوسف كالشيخ صنعان متيما بباية وعاشقا لها، ومستعدا لان يفعل أي شيء ليكتسب ودها، لكنها ظلت تصده عنها برفق حينا، وتجذبه حينا آخر، فقد كانت منشغلة عن حبه بالبحث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين، فهو وحده الذي جمعهما ووحده الذي فرقهما: **‹لم أكن أعلم يومها أن هذا الولي الصالح سيورطني أكثر فيها به أو به فيها[40]›** لكن رغم هذا فقد كان مستعدا للقيام بأي شيء من اجلها كي يفوز بحبها، وقد فعل ذلك فقد آواها في بيته لعدة أيام، متحديا بذلك أخاها موسى بن بوستة محافظ الشرطة، الذي أراد تزويجها من أحد معارفه الأثرياء ولهذا هربت. وكان يوسف مستعدا ليقف في وجه العالم بأسره من أجلها، تماما كما فعل الشيخ صنعان.

يرى المسيحيون في معتقدهم أن هناك علاقة مشابهة بين البجعة والمسيح فمعروف أن البجعة تتغذى بالأفاعي، ما يجعل من دمها ترياقا ضد السم، ولما تلدغ أفعى ما صغارها تهرع على جرح نفسها ليخرج منها الدم إلى أفواه

فراخها، الذين يحيون بفضل هذا الدم، وفي الجنة حدث وأن لدغت الأفعى الإنسان، فسممته ماديا ومعنويا بسم الخطيئة، التي أماتت النفوس قبل الجسد، لهذا كان المسيح منقذا ومخلصا للناس من الخطيئة، ولهذا ضحى بنفسه من اجلهم، كما تفعل البجعة من أجل صغارها.

وكذلك أراد يوسف من باية أن تخلصه بمنحه حبها من سموم الواقع وأدران الذاكرة: **‹ساعديني يا باية، خلصيني من لوثتي ومن لغتي... من كوني هكذا غير قادر على الحياة... وعلى الفرح، كوني لي الطائر الذي حط في يدي ثم نام ﴿...﴾ قالت: – ماذا تريد؟**

- **أريد أن أتعرى من نفسي على يديك›**[41] هو شعور بالرغبة في التحرر والتخلص من واقع مرير فرضه الأب (السلطة)، وجسده القتلة في أبشع صوره، لهذا فهو يريد أن يتعرى أو بالأحرى أن يتطهر على يدي هذه البجعة التي كانت هي الأخرى تصدح بآخر تغريداتها، قبل أن ترحل من هذا العالم.

وهنا يحق لنا أن نتساءل هل كانت فعلا هذه البجعة تصدر آخر تغريداتها؟ هل ماتت باية فعلا أم أنها بقيت حية؟.

يقال أن البجعة في أيامها الأخيرة حين تشرف على الموت تتجه إلى الشاطئ وتغرد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت، فهل ماتت باية أم أنها استشرفت فقط ذلك في حضرة سيدي الحلوي، عندما رقاها مقدم ذلك الضريح رأت قبرها بين قبور الأميرات: «**قلت: – صحيح؟**

ضحكت منها ثم قمت إليه أتفقده فإذا به قبر. صاحت أسماء من بعيد وهي تبتسم.

- **ألم تقرئي شيئا... أنظري... أنظري. اقرئي الشاهدة.**

لما نظرت وجدت شاهدة من الرخام مكتوب عليها: يا واقفا على قبرنا ادع لنا بالرحمة فإننا أحباب وبالشوق قتلنا... هذا قبر باية صنهاجي البجاوية... ازدادت عام...»[42]

وهذا دليل على حضور قوي للمعتقد الديني التصوفي في هذه الرواية من خلال هذا المشهد الذي تستشرف فيه البطلة على قبرها في ضريح الأميرات، وهي منزلة لا ينالها إلا المقربين إلى الله وغلى أوليائه الصالحين كسيدي بومدين وسيدي الحلوي ولالة ستي... إلى جانب إيجادها جوابا عن السؤال حول هويتها وعلاقتها بسيدي بومدين، فقد وجدت الجواب في شاهد قبرها مكتوب عليه باية صنهاجي البجاوية.

كما أن العنوان يستدعي عدة نصوص أخرى نذكر منها رواية: «**تغريدة البجعة» للروائي العربي سعيد مكاوي.**

كما يستحضر العنوان عدة نصوص شعرية نذكر منها على سبيل المثال قصيدة لباشو:

شيئان يسرقهما القمر
الضوء من سيقان الشجر،
ويوم من حياتي
تطفو البجعة بعيدا،
وقد حملت في ريشها
ضوء النهار.

وتستحضر أيضا قصيدة البجعة لملارميه، يقول في مطلعها:

"يا سيّد الجمال العذريّ الخالد
أتراك تحطم بجناحيك الآن؟

البحيرة التي تلفّك حيث ينبسط الجليد
جليد الانطلاقات العالية...التي لم تتحقق
يا طائر البجع أتذكر ،أأنت هذا حقا؟
يا من تناضل الصحراء بكل كبرياء
شتاء الليالي الكئيبة يزحف
وأحلامك م تصغ بعد صورة البلاد التي كنت لتعيش فيها
عنقك الجميل يقاوم قبضة الموت الباردة.
وأنت ترفض جبروت الآماد القوّية.
لكن جناحك المقيّد بأهوالها
يهون شيئا بعد شيء
أيها الشبح المتألق في الضباب
نظراتك المتكبرة المشبعة بالاحتقار
تطوف في كل ما حولك
في بعدك النائي... العقيم"

تجدر الإشارة هنا على أن استحضار هذه النصوص السالفة الذكر يعد استحضارا لا واعيا من الكاتب لأنه غير مقصود، وهو أكثر تعلقا بمقاصد القارئ وتأويله الخاص في بحثه عن علاقة مشابهة بين البجعة وباية البجاوية بطلة الرواية، وفي بحثه عن شبكة النصوص المشكلة للرواية، وإن أردنا المقارنة بين هذه النصوص المستحضرة فإننا سنغلب النصوص الصوفية التي أشار إليها الكاتب مباشرة أو اقتبس منها، وبالتالي فقد كان أكثر وعيا في تعامله معها، كما أنها تعد مشتركا أساسيا بينه وبين القارئ، وتدخل ضمن موسوعتهما معا. مقابل النصوص التي يستحضرها من دون وعي أو لا يستحضرها أصلا، فهي من تأويل القارئ وفي ذهنه فقط.

5 – **العتبة الخامسة:**

– **الأحوال مواهب:**

لا تفضي كل العتبات في الرواية بالنصوص الموازية لها، كما لا تفضي بدلالتها ما لم نلج المتن الروائي ونتفحصه، فالوقوف على العتبات بقدر ما قد يكون كاشفا، بقدر ما يخفي ويحجب المتن الروائي. وبالولوج في داخل المتن نجد حديثا متواصلا عن حكاية العاشقين، وحديثا عن شخصيات أخرى ظهورها كان عرضيا في مسرح الرواية، ذكرت لأنها كذلك أحبت باية، بمجرد السماع عنها أو عن حكايتها، وعن جمالها الذي أسر مدينة تلمسان بأسرها: « **قال الباعة إن جميع الناس كنوا مبهورين بهذه البنت التي قلبت المدينة بأحيائها ودروبها رأسا على عقب...الرجال في تلمسان كانوا يحسدون ذلك المحظوظ الذي يسكن قلب هذه البنت ويقولون:**

من لا يعشق هيفاء أمناش ريحو عصيف

ومن لا يخطف خطفة ولا روى بكاس الجفا

يعذرني بالشوفا أنصير فاني رهيف.. »[43]

ويحدثنا السارد في هذا السياق عن إحدى الشخصيات التي أغرمت بباية، هو **ضمانة** بائع الخمر الذي عشقها دون أن يراها يوما، وكان يكفي أن تذكر أمامه حتى يبتسم ملئ شدقيه هو الذي عرف بالتجهم الدائم: «**يسأله أصدقاؤه:**

- **كيف تعشق امرأة لم ترها... أخرج أسيدي وشوفها ثمة نحسنوا عونك**
- **لو كان أنشوفها أنتوب... أنا ما باغي نتوب...نعشق من بعيد خير لي.**

ثم يضحك ضحكته النادرة ويداه تعملان لفا للقناني برهافة ودربة وهو يدندن

نعشق وعشقي معذب ورايي قليل الدبارة

خايف انموت من الحب ويمشي حانوتي خسارة

وكانوا يضحكون منه ويحسنون عونه. ويقولون: هذا كله من سحر البجاوية›[44]

الملاحظ أن الحديث عندما أصبح يتعلق بشخصيات شعبية بسيطة، فقد أصبحت اللغة بسيطة، والخطاب بسيط وكذلك النصوص المستحضرة كانت بسيطة وشعبية، استعمل فيها السارد اللغة الدارجة، تعبيرا عن مصادرها الشعبية البسيطة، التي لا تغترف من نصوص المتصوفة كالشخصيات المثقفة، بيد أنها تتقاطع مع نصوص المتصوفة وتصورهم للحب، فضمانة أحب باية وشغف بها دون حتى أن يراها، وهذا يحمل دلالة صوفية لأسمى معاني العشق الإلهي، حيث يعشق المتصوف الله دون أن يراه، وكذلك عشق ضمانة باية... إلى جانب أنه ربط رؤيته لها بالتوبة، وهذا كذلك له بعد تصوفي، فالشيخ صنعان فعل كل ما فعله من أجل الحب، لكنه عاد في الأخير فتاب وتوبها.

ونستخلص من هذا أن اللغة الموازية للغة الشعرية في الرواية لم تنقص من قيمة الرواية فنيا وجماليا، لما فيها من شحنة دلالية لا يقل تأثيرها عن اللغة الشعرية التي يستعملها الكاتب بالموازاة مع اللغة الدارجة، هو استغراق في المحلية، لكنه بأبعاد إنسانية، لا يمكن لمسها إلا بتوسل خطاب اللغة التي يمكن أن تختصر مجتمعا بكامله في رواية.

6 -**العتبة السادسة والسابعة:**

- أزمنة الحصار وخطوة في الجسد:

لا نجد في هذه العتبة نصا سرديا مستحضرا، بل نجد واقعا مستحضرا، والواقع كما قلنا في موقع ما من البحث يعد هو الآخر نصا سرديا يفرض نفسه علينا ويجعلنا نتواصل مع إيماءاته لأنه يؤثر فينا ولأننا نعيشه. وفي العتبة إحالة على الظروف التي كان يحياها الوطن عندما التقى يوسف ببابة: ‹ **في تلك الأيام التي التقيت فيها باية كانت المناشير تعلق على جدران جميع مداخل المدينة**

المحروسة (...) في تلك الأيام كنت لا أزال أتساءل عمن يعلق مناشير موتنا ومتى؟ قلت، ربما كنا نحن من يعلقها. نحن من يلصقها بيده ولا يشعر. والآن ها نحن نشاهدها عندما نصحو، عندما ينزاح الليل فقط نرى ما اقترفت أيدينا»[45]

إنها إحالة على أزمنة الحصار الذي يسبق زمن الموت، لكنه أيضا زمن الحب والحياة، والبحث عن الأنا في الآخر.

والكلام يصدق كذلك على العتبة السابعة التي يطابق عنوانها عنوان الرواية ككل: خطوة في الجسد، وفيه حديث عن حصار من نوع آخر وقتلة من نوع آخر، وبأسماء أخرى، ومبررات أخرى: « **أنتم تعلمون أن ذلك الكوميسار حبسه وأراد أن ينتزع منه الاعتراف بمكان تواجدها، لكن الأسباب الحقيقية مختلفة تماما. يا جماعة الخير، لا علاقة ليوسف ولا باية بها فالحقيقة أنهما استعملا كحجة فقط. القضية كلها كانت مبنية على رأسه. فعمي المهدي كان يملك أرضا في الحرطون (...) وكان موسى وجماعة من أصحاب المال والجاه يبحث عن الأراضي المنسية التي أهملها أصحابها ليعيدوا بيعها لتتحول إلى فيلات ومصانع، إذ أضحت البلاد بين عشية وضحاها ليبرالية وأموال الدولة توزع بلا رقيب»**[46]، فهنا إحالة على واقع سياسي معاش يحاصر الناس من كل النواحي ويهددهم في ممتلكاتهم، ويهدد حياتهم، وهنا يغوص السارد مرة أخرى في التاريخ، ليجد موقفا مشابها لهذا الحصار، ويستعيد التحية التي كان يتواسى بها أهل تلمسان يوميا كلما التقوا أيام حصار المرينيين لهم مدة ثمان سنوات منذ عام 1297، يقولون فيها: فرج الله قريب يا الأخوان... فرج الله قريب..[47] وكذلك كانوا يقولون عندما يشتد عليهم الغبن والبرد ويشعرون بسطوة بن بوستة.

07- العتبة الثامنة:

- المنجانة:

يستحضر الكاتب في متن هذه العتبة نصا تاريخيا، مقتبس من كتاب بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد لصاحبه يحي بن خلدون أخ المؤرخ عبد الرحمان بن خلدون، لكن هذا النص كان ليبدو غير غير منسجم بتاتا لو لم نجد إشارات فيه تجعله متماشيا مع المتن والعتبة: «**وأطلت ليلة المولد النبوي على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم، فأقام لها بمشور داره العلية مدعى كريما وعرسا حافلة احتشد لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة﴿...﴾ وخزانة المنجانة ذات التماثيل اللجين قائمة المصنع تجاهه، بأعلاها أيكة تحمل طائرا فرخاه تحت جناحيه ويختاله فيهما أرقم خارج من كوة بجذر الأيكة صعدا، وبصدرها أبواب مجوفة عدد ساعات الليل الزمانية...**»[48]

ففي هذا النص نجد إشارتين إلى متن الرواية، أول هذه الإشارتين هي أن النص فيه حديث مطول عن المنجانة، والمقصود بها ساعة الحائط، وهو عنوان العتبة، كما أنها ذكرت من قبل عند حديث السارد عن المنجانة التي كانت معلقة في جدار بيت يوسف:«**...منذ زمن الطفولة ربما ثدي أمه أو حلوى سرقت منه ولم ينل منها سوى مذاقها الذي يبدو أنه لم ينسه قط، لأن شفتيه وهما تنفرجان وتنغلقان، رتيب كصوت المقانة المعلقة على الحائط في صالة البيت..**»[49] وهي الساعة التي كانت تستوقف كل من رآها ليتأمل مليا فيها، فقد حدث هذا ليوسف وأخيه يحي ولوالدهما، فيحي كان يقف قبالتها ساعات طويلة يتأملها، ولكم استوقفت يوسف ليتأملها مليا دون أن يجد تفسيرا لوقوفه أمامها: «**أفكر دائما في تلك المقانة عندما أضيع في صحراء الألم... في وحدتي. كانت تظل معلقة في الخاطر وفي الصالة...لات نكاد نسمع لها صوتا منذ عهود والعقربان الكبيران ساكنان على الرغم من انتقالهما المفاجئ عندما تمر**

الساعات وينقضي النهار كانا يتحركان في غفلة منا..كانت منذ الصغر سرا مستغلقا معلقا على الحائط..يحي أخي يظل طوال النهار واقفا، صامتا أمامها بلا حراك لساعات متوالية، يتابعها وهي ساكنة»، ترمز المجانة هنا إلى سلطة الزمن الذي يمر بنا سريعا دون أن نتمكن من سماع خطواته، ودون أن نتمكن من توقيفه وتوقيف عجلة العمر التي تمضي بنا بعيدا في العمر، تمر بهدوء وسكون حاملة معها ما تبقى من طفولتنا البريئة، لهذا فهي تستوقف الجميع حتى الزوار: «**قالت باية عندما حدثتها عنها:**

- إن هذه المقانة عندكم عجيبة فأنا أراقبها مطولا وأقف عندها مشدوهة. كلما مررت أمامها. إنها تسلبني. أبقى في حضرتها مشلولة لفترة حتى تنمل رجلاي وتثقلان. كنت أقاومها في البداية لكن هذه الأيام استسلم. لا أعرف لماذا.»[50] هي إذن سلطة الزمن وسطوته التي لا تقاوم، ولكم فكر يوسف في تحطيمها، لكنه خاف أن يتحطم أخاه يحي معها، لكنه فعلها في آخر الأمر وحطمها: «**دخلت الصالة وتوجهت صوب المقان وأنزلتها من على الحائط ووضعتها في الأرض وتأملتها مليا ثم رفعت رجلي عاليا وحطمتها دفعة واحدة...إذ كانت تكفيني بعض الجسارة حتى تتحطم المقانة الغولة»**[51] ولقد كانت بالفعل غولة تخيفنا بالتهامها لساعاتنا وأيامنا الواحد تلو الآخر دون أن نشعر بهذا ودون أن نتمكن من إيقافها.

أما الإشارة الثانية فهي متعلقة بالتفسير الصوفي لهذا الاستحضار، حيث يتحدث ابن خلدون عن ليلة المولد النبوي الشريف، وكيف استقبلها الناس بغبطة وفرح، وقد تزامن هذا الحديث مع قدوم باية لبيت يوسف، هربا من أخيها موسى بن بوستة، لتختفي عنده، وتكون بجوار يوسف وبومدين معا، وتعبيرا عن هذا العشق الصوفي استحضر السارد نص ابن خلدون، وربط بين الاحتفال بمولد

النبي مع قدوم باية الحبيبة إلى جواره، وكان قدومها احتفالا وبهجة ومسرة لقلب يوسف الذي كان يشبه بومدين في عشقه، ويشبه الشيخ صنعان.

9- العتبة التاسعة:

- طعام الموتى:

لا توجد في هذه العتبة إحالة إلى نص ما سوى إلى نص الواقع، فهي صوت الواقع يدعو السارد إلى العودة إلى كنفه، فاللحظة كانت قوية إلى درجة لا يمكن تجاهلها أبدا، وتعبر عن راهن مأساوي ملئ برائحة الموت وأخبار القتل المنتشر في المدينة، إنها إحالة إلى آلام وطن يحتضر، الناس فيه مشاريع شياه تساق إلى حتفها، أو مشاريع نهب للأرض والعرض، لقد كان الناس موتى وطعامهم طعام موتى.

10- العتبة التاسعة:

- زلقوم:

يحيل العنوان إحالة مباشرة إلى أحد قصص التراث الشعبي الأمازيغي، حيث إنه يستحضر أسطورة تحكي عن فتاة رائعة الجمال، كانت تعيش مع أهلها وأخ لها، في خير وسعادة وهناء، إلى اليوم الذي يقرر فيه أخاها الزواج بفتاة وجد شعرة رأسها صدفة في نبع ماء، فيكلف أمه بالبحث عن الفتاة صاحبة الشعرة، فتفرح الأم للأمر، وتسعى جاهدة في بحثها عن الفتاة في كل مكان، وتنتبه فجأة إلى شعر ابنتها، وتقارن بينه وبين الشعرة التي لديها، فتجدها مطابقة لها، فأخبرت ابنها أنها شعرة أخته، ولا يمكنه أن يتزوجها، لكنه لا يتراجع عن هذا فقد أقسم أن لا يتزوج إلا بصاحبة الشعرة، حتى ولو كانت أخته، فأذعنت الأم لرغبته، وبدأت بتجهيز ابنتها زلقوم لتزفها لأخيها، دون علمها، وفيما هي كذلك كانت تمر بها الحيوانات فيخبرنها عن اسم زوجة أخيها فلا تأبه لهم، لكنها أذعنت في الأخير، فاخبروها بأنها هي عروس أخيها، فقررت الهرب إلى الغابة

والاختفاء في مغارة، لا تخرج منها أبدا، إلى أن اكتشف أحد الرعاة مكان اختبائها، فأخبر أهلها بذلك، فخرج والديها في طلبها، فتجيبهم بأنها كانت ابنتهم إلى أن قررا تزويجها بأخيها، فهي الآن زوجة ابنهم، وجاء إليها أخوها وحثها على الخروج، فتأبى ذلك وتقول له بأنه كان أخاها إلى أن قرر الزواج منها، فطلب منها أن تخرج يدها كي يقبلها، فتخرج يدها له لكنه قطعها بسيفه، وأخذها معه ورماها فوق سطح المنزل، فعادت إلى مخبئها ولم تخرج منه، حتى تحايل عليها أمير أعجب بجمالها، فحملها معه إلى قصره وعقد النية على التزوج منها، وبفضل مساعدة السننوة تستعيد يدها المبتورة وتتداوى، ثم تتزوج أميرها لتعيش في سعادة وهناء...

تجدر الإشارة هنا إلى أن حكاية زلقوم أحيل عليها من خلال العنوان، وروتها باية في متن العتبة الموالية المسماة بالغزو. ولقد كانت باية شهرزاد البربرية كما وصفها يوسف: «**قلت في نفسي.شهرزاد البربرية تحكي**»[52] كانت بحاجة لأن تحكي حكايتها هذه حتى تستمر في الحياة، هي ومن معها، وهي إذ تفعل هذا فإنها تروي قصتها مع أخيها، الذي أراد تزويجها عنوة بأحد معارفه الأثرياء، لكنها قررت مثل زلقوم الهرب، وعدم الامتثال لرغبة أخيها، فقررت الهرب إلى قصر أميرها يوسف. فزلقوم إذن ترمز إلى باية التي ترمز بدورها إلى شهرزاد ألف ليلة وليلة، ويرمز يوسف إلى الأمير العاشق ، الذي يخلص زلقوم من وحدتها وعزلتها، بعد أن تخلى عنها أهلها وتخلت عنهم، لقد كان كلاهما محتاج إلى الآخر.

والسارد باستحضاره لهذه الحكاية يستحضر معه مشهدا كاملا من مشاهد المجتمع الأمازيغي، عندما تشتد به المحن يلتف أفراد العائلة حول الكانون، ليقوم أحد أفرادها برواية حكاية من حكايات التراث الشعبي، للترويح عن النفس وأخذ العبر. وقد نجح السارد في المزاوجة بين هذه الحكاية التي كانت مسايرة لأحداث

الرواية، واستوفت الرمز لشخصياتها واستطاعت أن تنسي شخصياتها والقارئ، ولو إلى حين الراهن الواقعي، لتنقله إلى راهن تخييلي هو نتاج العبقرية الشعبية التي تعي جيدا ما للحكاية من دور في التنفيس عن المستمع والقارئ، وبعث الحياة بين الأحياء/الأموات، الأحياء الذين أماتهم الحصار والغزو والخوف والجنون. «**كنا ثلاثة. لما كانت باية تروي قصتها. في بيتنا في العباد في زمن آخر لا ندري مدى واقعيته..كنا خالتي وأنا وباية وكان المطر يهطل بغزارة في الخارج. وكانت نار الكانون.**»[53]

10 - العتبة الأخيرة:

– يسن ربي: علمه الله

يختتم الكاتب روايته بالاعتراف مباشرة من محيطه السوسيوثقافي المتسم بالتنوع، فقد اختار أن يطلق عنوانا باللغة الأمازيغية، وهذا دون التخلي عن طابعه الصوفي، وخير الدليل أننا نصادف في مدخل العتبة نصا فيه حديث عن سيدي بومدين، الذي لا تدرك له نهاية، والذي استوطن بجاية، وكان يفضلها على الكثير من البلدان... والمشترك بين سيدي بومدين ويوسف وباية، هو مدينة بجاية التي استوطنها سيدي بومدين، وفضلها على كثير من المدن، وعادت إليها باية بعد بحث حثيث عن علاقة تربطها بشيخ المتصوفة سيدي بومدين التلمساني، وكانت مرفأ يرسو بها يوسف، بعد رحلة مضنية في الصحراء، وفي صحراء القلب: «**أما عني فهذه ساحة النجمة في بجاية... وذاك هو البحر... وهذا أنا**» [54]

وانطلاقا من هذا نتساءل، أليست حكاية يوسف مع باية، هي نفسها حكاية سيدي بومدين مع العشق؟ لا يمكننا الجزم في هذا المقام بأن حكاية يوسف هي حكاية سيدي بومدين شعيب التلمساني مع العشق، لكن على الأقل يمكن أن تكون مشابها لها أو مطابقة أو أنها دورة التاريخ، التي أعادت بومدين في شخص

يوسف: «**لما عرفت أن باية التي كانت الشرطة تبحث عنها في كل مكان مختفية عندك أكبرتك في نفسي لأنك خاطرت بحياتك وحيات عائلتك كلها من أجلها ولما أخبرتني الآن عن تلك الأسرار المتعلقة بها فإني أقول لك يايوسف ياخويا أن مصيرك يشبه مصير سيدي بومدين مع العشق**»[55] وهذه الشهادة ليست من شخص بسيط، وإنما جاءت من دارس لشعر بومدين، هي شهادة سعيد قادري، الأستاذ الذي كان يلقي محاضرة حول الحب في شعر بومدين، عندما التقى يوسف بباية أول مرة. ونفس الكلام يقال عن باية، التي لاتختلف عن يوسف وسيدي بومدين، وهذا ما تفطن إليه بنعمر، أثناء حديثه مع يوسف:

«**- في هذا البحث المضني ... أنتما تتشابهان أنتما من طينة واحدة كما يقولون**

- **ماذا تقصد؟ لم أفهم**
- **قد تكونان من أصول واحدة.**
- **هل أنت جاد أم تسخر كعادتك.**
- **صحيح ربما تكونان من أصول واحدة... البجاوية والتلمساني من أصول واحدة ... شوف... ربما تكون سلالتك هي التي هاجرة إلى بجاية وتركت هناك هذا النموذج الذي يشبهك أو تشبهه ثم هاهو النموذج يعود إلى تلمسان ليبحث عن صورته..إنها مثل سيدي بومدين تريد أن تموت هنا من الحب... وليس من المرض**»[56] لقد كان كلا من يوسف وباية ضائعا، يبحث عن ذاته في الآخر، وما رحلة باية إلى تلمسان سوى عودة إلى الأصل المشتت بين بجاية وتلمسان، واقتفاء لأثر شيخ المتصوفة، وهي وإن عادت إلى بجاية وتبعها يوسف، فإنه لامناص من عودتها إلى تلمسان أين ستدفن في ضريح الأميرات، ويومها ستكون باية صنهاجي و ليس باية بن بوسته، وكل هذا علمه عند الله.

وأخيرا لقد مكننا البحث في التناص من تشكيل صورة للواقع السوسيوثقافي للرواية، الذي تشكل من فسيفساء متجانسة من النصوص السردية وغير السردية، وهي نصوص أصيلة في أغلبها، ومن واقعنا السوسيو ثقافي الأصيل، خاصة النصوص التي استحضرها الكاتب بوعي، وتتمثل في النصوص الصوفية، والنصوص التاريخية، ونصوص الثقافة الشعبية بشتى تفرعاتها، وبلغة تراوحت بين الشعرية والشعبية الدارجة إلى جانب الأمازيغية، التي كانت تمثل عودة فعلية إلى الأصل والمنبع، الذي لا مفر من العودة إليه، لأنه يمثل لتراثنا الشفوي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه من أكثر النصوص ارتباطا بالرواية الجزائرية. أما الاستحضارات الدخيلة فهي قليلة جدا في الرواية، ويمكن إدراجها في لا وعي الكاتب، وربما قد تكون محض تجاوزات للقارئ، الذي يحاول بسط وفرض سلطته الهشة على النص.

الهوامش

---

1 – ألفت هذه الرواية سنة 1847 في حين أن رواية زينب قد ظهرت سنة 1913، حُققت وأعيد نشرها سنة 1982 في الجزائر، صدرت الطبعة الثانية من "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" في بيروت مؤخراً، عن "دار الغرب الإسلامي"، ضمن الأعمال الكاملة للدكتور أبو القاسم سعد الله، ضمن سلسلة "تحقيق التراث" المجلد الرابع عشر. ولمزيد من المعلومات يرجى قراءة مقال الطيب لعروسي، حكاية العشاق" رواية جزائرية سبقت "زينب" هيكل بجيلين، الصادر بتاريخ 2008/11/29، موقع عرب اونلاين، http://www.alarabonline.org

2 – سعيد يقطين ، الرواية العربية: من التراث إلى العصر، مجلة علامات ، العدد 20، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنت www.saidbenkrad.free.fr

3 – يقال أن الواقعية سليلة الإخفاق ظهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر نتيجة إخفاق ثورة 1848، ما أدى إلى تنامي بورجوازية طفيلية ورجعية. وأدبيا كانت الرومنسية تحتضر، بعدما تركت الواقع وابتعدت عنه، وقد مهد بروسبير وبلزاك وستاندال الأرضية الأدبية لظهور تيار الواقعية في الأدب، بعد تأثر الروائيون بفكرة نقل صورة الواقع بموضوعية.

4 – وقبل هذا كانت فترة الستينيات والسبعينيات، التي أولت اهتمامها بالإرث الثوري، ثم انتقلت بعد الاستقلال إلى معركة البناء والتشييد، فمجدت الثورة الاشتراكية كسبيل للبناء والتشييد.وفي التسعينيات ظهرت عدة روايات تتناول مسألة العنف في الجزائر، نذكر منها على سبيل المثال رواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، متاهات ليل الفتنة لحميدة عياشي، وغيرهما.

5 – حول مفهوم الموسوعة ينظر:

Umberto Eco, sémiotique et phélosophie du langage, traduit de l’italien par meyriem bouzacher, presses universitaires de frances, (2) édit 1993, p.155.

6 – الطاهر وطار، الرواية هي ملحمة الحياة، (حوار صحفي)، الملحق الأدبي لجريدة اليوم الجزائرية، 2004.10.18 ، حاوره الصحفي الخير شوار.

7 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الطبعة الأولى 1996 ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ص. 295

8 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص.14 .

9 – حسين علام، خطوة في الجسد (رواية)، نشر الدار العربية للنشر ورابطة كتاب الاختلاف، 2001

10 – الرواية، ص. 252

11 – الرواية، ص ص. 16-17

12 – الرواية، ص. 278

13 – الرواية، ص. 30

14 – حول العوالم الثلاثة للعلامة يراجع جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط 1 ،2000، مطبعة النجاح الجديدة..

15 – د. حميد لحمداني- "عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)"- مجلّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدّة – مج 12- ع 46- شوّال 1423 هـ، ص8

16 – نفس المرجع، ص. 08

17 – أنظر جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ص. 21

18 – الرواية، ص. 07

19 – الرواية، ص. 241

20 – الرواية، ص. 252

21 – الرواية، ص. 11

22 – الرواية، ص. 77

23 – الرواية، ص. 33

24 – الرواية، ص. 32

25 – الرواية، ص. 200

26 – الرواية، ص. 203

27 – الرواية، ص.278.

28 – الرواية، ص.40.

29 – فريد الدين العطار، منطق الطير، من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، http/AR.WIKIPEDIA.ORG

30 – الرواية، ص.33.

31 – حميد الحميداني، الواقع والأسطورة والحلم في رواية العشاء السفلي، مجلة علامات، العدد: 15، موقع سعيد بنكراد www.saidbenkrad.free.fr

32 – الرواية، ص.34.

33 – الرواية، ص.35.

34 – الرواية، ص.37.

35 – الرواية، ص.36.

36 – الرواية، ص.58.

37 – الرواية، ص.45.

38 – الرواية، ص.40.

39 – من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، http/AR.WIKIPEDIA.ORG

40 – الرواية، ص.93.

41 – الرواية، ص.ص. 45،46

42 – الرواية، ص.60.

43 – الرواية، ص.80.

44 – الرواية، ص.81.

45 – الرواية، ص.ص. 94.95

46 – الرواية، ص.105.

47 – الرواية، ص.106.

48 – الرواية، ص.ص.110.111.

49 – الرواية، ص.ص.64.

50 – الرواية، ص. ص.248.

51 – الرواية، ص.268

52 – الرواية، ص.223

53 – الرواية، ص.226

54 – الرواية، ص 278

55 – الرواية، ص ص. 201

56 – الرواية، ص ص. 99–100

الهوية المنسجمة والهوية المتشظية
في نص "سيمُرغ " لمحمد ديب.

أ. عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

يلمس القارئ حضورا مضطربا لموضوع الهوية، عبر نصوص "سيمرغ"* المتداخلة، ويتجلى ذلك الاضطراب على أكثر من صعيد: فعلى صعيد لغوي يمكن ملاحظة مقدار استعمال ديب لكلمة "جزائر" كعلامة لغوية كاشفة عن أحد معالم هويته كشخص وأديب. وعلى صعيد دلالي تبدو الصورة التي رسمها عن الهوية شديدة التحول والتغير. أما على صعيد آخر، هو الصعيد المعرفي (الفلسفي)، فيبدو حيال تصورين متعارضين: تصور يبدو فيه باحثا عن هوية منسجمة موصلة إلى معالم ثابتة تتحدد في علاقتها مع انتماءاته الفردية والاجتماعية والثقافية والوطنية والعرقية والإنسانية، وتصور آخر يعرض فيه ما آلت إليه هوية اليوم من تهديم وتفكيك جراء تيارات فكرية جعلت "الذات الإنسانية- على حد قول لوهمان (Luhman) – تفقد كل وجود فعلي"[1] لها. ومن شأن التعارض الحاصل بين هذين التصورين أن يعكس تعارضا آخر على صعيد الممارسة الأدبية عند ديب قوامه مقابلة- في عمـــله هذا – ما هو حداثي بما هو ما بعد حداثي، وهي مقابلة تتيح المجال للقارئ في أن يتساءل عن مظاهر ذلك الجدل الذي أراده ديب "نموذجا لحالة تفتت الإنسانية وتناثرها شظايا"[2]، والذي أراد أن يمنحـــنا مـــن خلال "سيمرغ" نموذجا "للأدب الذي يقاوم بطريقته"[3] ويرافع لصالح إنسانية باحثة عن ذاتها.

سنكتفي في رصد مظاهر ذلك الجدل الفكري الذي طال فكرة الهوية بالوقوف عند طرفـي ثنائـية (الانسجام والتشظي) باعتبار ما فيهما من عناصر تمت بصلة إلى معالم هوية حداثية وما بعد حداثية، وفق هذا الترتيب.

• **الهوية المنسجمة:**

كشف ديب ما من مرة عن هويته التي لن يصعب على القارئ تحديد أبرز معالمها استنادا إلى نسبة الحضور الملحوظة لكلمة "جزائر" في مجموع نصوصه. وهي الكلمة التي اقترنت بدلالة الانتماء الشخصي: "في جزائري مسقط رأسي"[4]، وكذا بدلالة الانتماء الأدبي: "ككتاب جزائريـين"[5]، "الأدب الجزائري"[6]. ففي مثل هذه العينة، وفي عينات أخرى، يظهر تمسك ديب القوي بالمبدأ الحداثي القائل بضرورة "الامتثال للهوية"[7]، حيث يطلعنا بشكل صريح على بلده، لكنه – وهو يفعل ذلك – يلمح إلى مشاعر الحنين والبعد والإقصاء المتولدة بداخله وهو يسعى "للتأكيد على هوية"[8] قائمة على أسس ثابتة تتحدد بالرجوع إلى التركيبة الاجتماعية والثقافية واللغوية لوطنه الجزائر. وتتحدد تلك المشاعر وفق سياق الاغتراب الذي تدور حوله معظم نصوص "سيمرغ"، ويأتي ذلك من منطلق كون الاغتراب ظاهرة إنسانية معبرة بالدرجة الأولى عن "المنطقة العتمة في الذات الإنسانية"[9]. وهو ما يفتح المجال لأكثر التساؤلات وأكبرها والتي يأمل ديب نفسه أن تلقى إجابات عند جمهور الشباب الكاتب باللغة العربية على وجه الخصوص، إذ يقول في حوار* جمعه مع الصحافي ع. حميدة من يومية "اليوم" الجزائرية: "(...) إن غربتي عن بلدي هي غربة متعددة، غربة يصعب تغطية جراحها، لكن أملي يبقى كبيرا في الجيل الجديد، الجيل الذي يكتب بالعربية"[10].

وليس المكان وحده هو ما يحدد معالم غربة ديب الإنسان والأديب بل إن لهاجس الزمن (الطفولة والشيخوخة) دخلا في ذلك، فيبدو – نتيجة ذلك – كمن

يستدعي الذات في "مكان الغياب"[11] والتلاشي المستمرين قصد مكالمتها وإشباعها بذكريات الطفولة ورموز الكبر، وهو ما يوافق توجه جان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau) ذا الطبيعة الحداثية في فلسفته الاجتماعية، والذي ينص على "ضرورة بحث الكائن البشري عن تحقيق ذاته"[12]، وهي الفكرة التي وجدنا لها صدى في نصوص "سيمرغ " فيما بينها.

مقابل هذه الهوية الثابتة المعلن عنها في القسم الأكبر من نصوص "سيمرغ" نلمس في مواطن أخرى من الكتاب صورة أخرى لها تبدو شديدة التحول والتغير، وهو ما يمكن أن نلخصه في مشهدي النهر الجاري وظلال الغيوم الذي أحسن ديب من خلالهما كيف يصف الطابع الحركي والخاصية الجدلية لهوية الإنسان في علاقتها مع الذات. ولتقريب تلك الميزة، التي تبدو بدورها قريبة من الجدلية الحداثية القاضية بارتباط الهوية بالذات، نورد فيما يلي الصورتين التشبيهيتين اللتين وردتا في نص "سياجات المعنى" دون أن تفصل بينهما مسافة كبيرة، وهو ما يتيح لنا افتراض كون كل منهما صيغة شارحة للأخرى ومكملة لها:

"لا شيء أقل ضمانا من صورة هويتنا. ولا شيء أقل استقرارا وثباتا وكذا استمرارية وقمعا من تلك الصورة (...) سنكون نحن المجرى وتكون هي النهر الجاري والراسي على الدوام في معبرها الباقي. يقال إننا لا نسبح أبدا في مياه واحدة، قاصدين النهر في كلامنا. يمكن تمديد ذلك أيضا على الهوية (...)"[13].

وفي أسلوب نثري أكثر قربا إلى اللغة الشعرية يقول: "الظلال التي تضيعها الغيوم على الطريق تهيم في الحقول، تهيم في حيرة هائلة. نحن نهيم أيضا. ولكن ظلال أي غيوم نحن؟ نحن نهيم"[14].

إن ما ينجر عن حركة الماء في النهر هو ما ينجر عن حركة الغيوم في السماء، فالاضطراب سمة مشتركة بين الحركتين، لكن مجرى النهر وظلال

الغيوم هما بمثابة انعكاس أشد اضطرابا لتلك الحركة. فالذات من هذا المنطلق ظل شديدة التغير لا تعكس في كل الأحوال صورة، وبالتالي هوية، صاحبها بل هي شفافة ولعوبة، كما أنها – وعلى غرار المرآة – لا تعرف الذات بنفسها ولا النفس بذاتها، وهي المسألة التي توقفنا عندها في النص الإطار حينما أشرنا إلى المقاربة الاستبطانية التي أقامها ديب بين القصيدة والمرآة والظل: "تعرف القصيدة ذاتها بذاتها، لكن ذلك لن يجديها في شيء بنفس القدر الذي لن يجدينا أمر التعرف على ذواتنا في المرآة ولا أمر التعرف على أنفسنا بذواتنا"[15].

بإمكاننا أن نقول مستنتجين، على غرار ما فعل مراد يلّس، إن "خلف تلك الصور المرآوية تنام انعكاسات مخاوفنا ورغباتنا وهذياننا"[16] وتحمل تلك المنعكسات – في نصوص ديب – دلالة "النزول إلى أعماق الذات وإلى أعتم النقاط فيها"[17]، وهو ما من شأنه أن يسمو بها إلى الذات الإنسانية الحقة التي سنرى لاحقا أنها تتأسس على قاعدة أخلاقية عند ديب.

يعكس ذلك الاضطراب والتحول اللذان يصيبان الهوية مظهرا من مظاهر البحث عن "أنا موحدة"[18]، وهو المظهر الذي دفع الراوي – في النص الإطار– إلى أن يجعل من نفسه طائرا يتحدث على لسان الطير ويروي رحلتها المضنية صوب ملك الطيور السيمرغ، ولم تمنعه تلك الصورة الرمزية المتخذة من وضع بطاقة هوية لنفسه لم يزد فيها أن جرد نفسه من اسم عائلي ونسب يحددانه: "إني ب.ا.ع (S.N.P) حتى وإن جهل الآخرون، الإحدى عشر، ذلك. بلا اسم عائلي. لقيط معتوه ذاك هو اسمي"[19].

ورغم تلك الصورة المبهمة والمجهولة للهوية إلا أنها ستؤول إلى الفقدان وتتحول إلى "هوية نافرة"[20] – على حد تعبير لاكان – وتكون المرآة مسرحا لذلك الضياع: "أحدنا يغيب عن النداء. لا يظهر على الصورة. إنه أنا"[21].

يقع تحول آخر عبر المرآة نفسها –لا يعقبه الراوي بمشهد تكميلي– حيث يحل السيمرغ، الممثل لملك الطيور عند الفرس والرامز للذات الإلهية عند الصوفيين، محل صورة الراوي المفقودة: "إنه هو. إنه أنا. إني السيمرغ"[22]. وفي هذا المآل الذي اختاره ديب لذات راويه يبدو منتهجا صيغة الحسين بن منصور الحلاج (244 هـ– 309هـ/ 858م– 922م) في قوله:

رأيت ربي بعين قلبي   فقلت: من أنت؟ قال: أنت![23]

ويبدو في مشهد دنو السيمرغ من الراوي مطلعا على بيت آخر للحلاج:

أدنيــــتني منك حتى   ظنــنــت أنــــك أنــــي[24]

إذا كان منطلقنا في تحليل مشهد تحول الذات وضياعها في النص الإطار منطلقا سيميائيا سرديا، فإننا سنلاحظ أن الموضوع الذي يسعى الراوي كفاعل (رفقة ركب الطيور) لاستهدافه والمتمثل – كما قلنا آنفا – في البحث عن ذات السيمرغ ما هو "في الواقع إلا ذريعة وحيزا لاستثمار القيم ومكانا آخر يفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل وذاته"[25]، حيث يتحول موضوع البحث في النهاية إلى الذات الرامزة بدورها إلى شكل من أشكال "البحث الهوياتي والروحي"[26]، فتبدو "الذات الفاعلة (Sujet opérateur)"[27] فاقدة لموضوع القيمة المتمثل في الهوية من منطلق قول غريماس (Greimas) بأن "(موضوع القيمة) حيز تستثمر فيه قيم تقترن بالذات أو تنفصل عنها"[28]، ولا يتجلى "مشروع الذات"[29] القائم على الانتقال من وضعية انفصال عن موضوع الهوية إلى وضعية اتصال به في النص الإطار وحده، بــل نلمس حضوره عبر كافــة نصوص "سيمرغ" التي راح من خلالها ديب يوجه دعوة ضمنية للرجوع إلى الذاكرة الزاخرة بالماضي الإنساني للبشرية، وعالم الطفولة الواسع الآفاق، والفضاءات الرحبة للأدب والحلم والخيال، وهي دعوة اكتست مظهر "المتاهة والحنين"[30] لما يفترض أن يكون معوضا أو بديلا لكل "ذاكرة أو هوية مفقودتين"[31] –على حد

قول جاكلين أرنو(Jacqueline Arnaud)- مع احتمال حصول علاقة ترادف أو تكامل بين "عملية البحث المدوخة عن المعنى ورحلة البحث عن الهوية"[32]. فلا سبيل إذن لعزل ذات ديب المتصوفة والمتلاشية على غرار تلاشي ذات العطار في منظومته: "اغمض عينك ثم افتحها وتلاش ثم تلاش ثم تلاش في تلك الحال الثانية، ثم امض قدما، فقد تأتى لك أن تصل إلى عالم التلاشي"[33]. لا سبيل لعزلها عن سياق الحنين الصوفي إلى الأصل، وعن سياق الإبداع الأدبي الذي يمثل موضع التزام وتفاني الأديب وإقدامه على "كتابة اختلافية تقول أناها الممزقة شظايا"[34] وتتأسس على مبدأ التلميح إلى حقيقة وجود أدب – بما في ذلك الأدب الجزائري- مميز من خلال "كلمة نأخذها، يقول ديب في آخر كتبه "لايزة" (Laëzza)، فتجعلنا من ثم حاضرين في العالم"[35]، لكن مفارقة التضليل تبدو أمرا حتميا وهو يكتب، فيقول: "وبمجرد أن أستحوذ بالمقابل على تلك الكلمة تعترضني مفاجئة أولى، حيث تبسط لي مرآتها علما أني عشت إلى حد الآن دون صورة عن نفسي. لكن بعد أن اكتشفت ما فيّ عليّ أن أتعرف على نفسي. أتعرف على نفسي، نتعرف على أنفسنا. فالأدب هو أولا تعلم الذات والنحن (Nous)"[36].

يمكن أن يكون منطلقنا أيضا في تحليل الهوية المتحولة مبنيا على "طور المرآة"[37] كمفهوم يجسد رمزية في "سيمرغ"، من حيث إنه يلعب دورا هاما في "تشكيل وظيفة الأنا"[38]، ويحمل دلالة التعرف التي يحددها لاكان بـ"التحول الحاصل في الذات لدى تحملها لصورة ما"[39]، فما وقع إذن بعد توحد ذات الراوي وذات السيمرغ في النهاية هو "تداخل فضائي صراع متنافرين حيث تتعثر الذات في عملية البحث عن المترفّع وقلعة الباطن البعيدة، وهو ما يرمز على صعيد الشكل إلى الهذا(le ça)"[40] الوثيق الصلة في حالة ديب بتقلب فوري لصورة الأنا وغموض "مصير الذات"[41].

وينبثق عن هذا التوجه الذي سبق وأن افترضنا أنه صوفي المنشأ توجه آخر يقوم على مبدأ الانفتاح عــلى الآخــر أو بالأحرى على منطق البحث عن الذات في الآخر، وهو ما يعكس غيرية نلمس إيمان ديب وتمسكه بها في كل ما سعى في تأكيده عبر نصوصه الكثيرة من أفكار تصب في مجرى الهوية الجمعية التي ترمز في اعتقادنا إلى هوية إنسانية تقوم على التعددية والتكامل في الوقت ذاته. فنراه يتساءل بعمق عما يمكن أن يحول بين الضميري أنا وأنتم، فيقول: "أنا الضمير الأول للمفرد. أنا، مفرد؟ وأنتم، أأنتم شخص آخر؟"[42]. ففي ذلك التساؤل تأكيد على ما تحقق في حالة المرآة من "تجليات الضعف (double) المظهرة لحقائق نفسية غير متجانسة"[43] مرتبطة في حالة ديب بتعلم الأنا والنحن والأنتم وغيرها من الضمائر المرادفة في مجموعها – كما رأينا آنفا – للأدب. ومن هذا المنطلق فإن ما يطرأ على الأنا من تغير، قد يكون مرحليا أو غير مرحلي، طويل المدى أو قصير المدى، سينجم عنه في النهاية رجوع إلى وضع الأصل المنبئ عند لاكان بعمل الذات المتحركة في فضاء اللغة تحركا رمزيا وطوريا، حيث "تندفع الأنا بصورة بدئية قبل أن تتجسد في جدلية التعرف على الآخر وقبل أن ترجع إليها اللغة وظيفة الذات المنوطة بها على صعيد عام"[44]. فليس للذات من وجود دون الآخر، وليس للهوية من مرجعية خارج سياق الغيرية.

إن الهوية التي يريدها ديب، وإن بدت في مظهرها المتحول المستجيب لمبدأ الغيرية الذي كثر تجسيده عند أنصار ما بعد الحداثة، وإن بدت أيضا دائمة الارتبــاط بـــ"وضع الآخر"[45] وعاكســة "للفضاء الثقافي أو النفسي المغاربي"[46] على حد تعبير شارل بون، فإنها لا تنفصل، في جميع الأحوال، عن الوضع الإنساني المستجيب للتصور الحداثي القاضي بـــ "التحكم المنسجم في العالم عبر أنا موحدة"[47]. وما تلك الأنا الموحدة إلا "ذاتا تضيع بالقدر الذي تعثر فيه على

نفسها"[48]، فهي من منطلق لاكان "على استعداد دائم للاختفاء من جديد، مؤسسة بعدا قوامه الضياع"[49]. وقد استطاع ديب أن يترجم تلك الخاصية التي تتبنى عليها الذات الإنسانية بأن جعل من موضوع البحث عنهـا وتحقيقهـا أمـرا ضروريا للوقـوف بالـمرصاد أمـام "«مجتمع اللامبالاة» الذي يسير بخطى متسارعة"[50]، والذي يحمل في مشروعه أفكارا مناهضة للإنسانية وملغية لهوية الإنسان.

وصفوة القول، إن ما تم رصده في "سيمرغ" من مظاهر هوية قوامها الظهور والاختفاء على أساس من الحركة والثبات لا ينبئ، في اعتقادنا، بتذبذب صورة الهوية عند ديب وتزعزعها بل ينبئ بتصور منسجم يسعى لاستكمال بناء تلك الصورة التي باشر في مشروع البحث عنها منذ أولى محاولاته الأدبية* معبرا عن تمسكه وإيمانه القوي بها في مختلف أعماله الإبداعية، والأرضية التي وضع عليها أسس ذلك البناء هي أرضية بلده الجزائر، أو بالأحرى "مكان تحدده الأول"[51]، ليسمو ذلك الصرح إلى مبنى شاهق يطل من على فوقه على إنسانية تهددها الصراعات المتطرفة التي توشك أن تعصف بمعالم هوية إنسانية لا طالما أثبت ديب أنها الأولى والأبقى.

- **الصورة المتشظية للهوية:**

تبين لنا من البداية – وبعد تتبع دلالات النص الإطار – أن رحلة البحث عن الذات التي أرادها ديب تقف كوجه نقيض لرحلة البحث عن الخلود التي أقدم عليها إنسان اليوم متحديا فيها الموت والقدر على حد سواء. وقد تعزز هذا الوجه الثاني المرفوض من خلال نصوص أخرى راحت تسائل ما يبدو واضحا للعيان ومأخوذا من الحياة اليومية للإنسان و"تضع تحت عدسة عينها"[52] مسألة الإقصاء في كل تجلياتها ومظاهر نشأتها وتطورها، وتسلط الضوء على نقاط الفراغ التي بات ينظر إليها نظرة لا فائدة ترجى من ورائها، وهي النقاط التي

فضل ديب محاورتها فراح "يناقش ويحلل ويعطي رأيه ويذهب بعيدا في مساءلة"[53] العنصرية والإرهاب والعولمة والافتراضية والاستنساخ، وكلها مظاهر وأعراض تستجيب لـ "مبدأ السلطة والوصاية والهيمنة: أي ما يمكن تسميته بمبدأ الاضطهاد(le principe paranoïde)"[54] القائم على انعدام الثقة بين الناس والاعتزاز المفرط بالذات عند بعضهم، وهو ما يترجم عند ديب بالأنانية التي لا يرى أنها حكر على الفرد وحده بل "ثمة وجود لأنانية الدول على غرار أنانية الأفراد"[55]، ويترجم كذلك بالفوقية التي دفعت النازيين – على حد قوله في "لايزة" – إلى "ارتكاب الجرائم المعروفة لا لأنهم كانوا ألمانيين بل لأنهم كانوا بشرا كغيرهم من البشر وأنهم أيضا عدوا أنفسهم، بلا شك، فوق كل البشر"[56].

سينصب اهتمامنا على تلك الأعراض المشخصة لداء الإقصاء على اعتبار ما تحمله من مشروع مناهض للإنسانية يتأسس على فكرة "استحاق الإنسان وتهشيمه"[57] ويتولد عن ذلك التهشيم تهشيم للذات، وهو ما يضعنا إزاء صورة مضطربة لهوية ما بعد حداثية، يرفضها ديب، قائمة على "التشتت والتشظي والشعور بالفقدان"[58]. ويمكننا أن نتحقق من قيام منطق الإقصاء على إلغاء ذات الآخر وهويته:

– تتحدد العنصرية، في "سيمرغ"، باعتبارها شكلا من أشكال ذلك الإقصاء، كـ "منبر للترفع والتفوق"[59] اللذين تفعلهما إرادة التسلط "التي تمنح كل فرد إمكانية التحول إلى ذات حاكمة والخروج من وضع الحياد"[60]، ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يبلغ نقطة التطرف التي تجعل ذلك الفرد العنصري – على حد قول ألان تورين – "مسكونا بهويته ولا يرى في الآخرين إلا ما يجعلهم مختلفين عنه (...) أما الآخر فيبدو بسهولة وكأنه يمثل تهديدا مطلقا: إما هو وإما أنا"[61]، وهو ما يستلزم منطق الموت الذي تصبح العنصرية بمقتضاه "آلة

حرب من بين آلات الموت وأدواتها"[62]، وتستهدف من ورائه "الإطاحة بالذات"[63] وإشعار الآخر بفقدانه لهوية يتحدد وفقها.

– أما الإرهاب فهو صورة متقدمة من صور العنف التي صاغها ديب في قوله: "أحمل القتل في نفسي"[64]، وهي صورة تعكس بصدق فكرة "العنف الذاتي"[65] التي أصبح الفرد ما بعد الحداثي يجسدها في سلوكه اليومي، فتجتاز الذات "عتبة الاضطهاد"[66]، على حد تعبير كريستيفا، منمية روح "التعصب الإثني واللاتسامح الديني"[67]، وهي أعراض تشخص داء العنصرية ووباء الإرهاب الذي ينذر في نزعته الأصولية عند ديب بـــ "سرطان يدمر مجتمعا أو فريقا أو عائلة"[68]. فثمة رجوع إلى "الهوية العرقيـــة"[69] أو إلى "نواة مغلقة للهوية"[70]، بحسب تعبير لوهمان، وهو ما يفضي بشكل أو بآخر إلى "تعصب الهوية"[71] المنبني على حساب هوية الآخر.

– إلى جانب العنصرية والإرهاب تأتي العولمة كشكل آخر من أشكال الاضطهاد، وهو اضطهاد غايته الهيمنة ومرده السعي الحثيث للإنسان، أو حلمه – على حد قول ديب – في أن "يصوغ (العالم والحياة) في معادلة واحدة نهائية"[72]، فالاضطهاد في هذه الحالة يرمي إلى "إيقاف حركية الذوات"[73] وجعلها تسير في صالح ذات متسلطة تعمل على إرساء قواعد "إيديولوجية الإحراز (idéologie de l'obtention)"[74] وفرضها فرضا يقوم على "فكرة الغلبة الهادفة إلى قهر الذوات «الضعيفة»"[75] وإقصائها من دائرة الهوية المركزية التي تتحصر في الدائرة الأورو–أمريكية.

ينتقد ديب العولمة كشكل من "أشكال الهيمنة في العقلنة الحديثة"[76] مكذبا مزاعمهـــا الوهمية ومنددا بنزعتها الاحتلالية ومقاصدها التي لا تعدو أن تكون "مقاصد أمبريالية"[77]. فهو في نقده هذا أقرب ما يكون إلى الرؤية ما بعد الحداثية في رفضها للعقلنة الحديثة و"دعوتها للتعدد ومقتها المزعوم للشمولية"[78]، كما

يبدو نقده مؤسسا على استلزام غيدنس (Giddens) المؤكد على أن "الحداثة هي من يعولم"[79]، وكأن به يذهب مذهب تورين في قوله: "إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدرا للاستبعاد وللاضطهاد والقمع"[80]، مما يجعل منها "وعيا إيديولوجيا مراوغا مخاتلا"[81] لا علاقة له بمسألة إلحاق الشرق بالغرب والجنوب بالشمال إلا في حدود ثنائية "السيد والعبد الهيغيلية"[82]. وهي المسألة التي لمسنا حضورها عند ديب في كل ما سعى لاستحضاره من رموز في نصوصه المختلفة هادفة لإيصال هوية الشرق بهوية الغرب عبر رباط الإنسانية الذي بات من الضروري الاعتصام به.

– ومن بين أشكال التطرف الأخرى التي عالجها ديب تبدو الافتراضية وجها مكملا للعولمة، أو بالأحرى مظهرا من مظاهرها البارزة المنذرة بـــ "نقص التواصل بين الناس بسبب تطور وسائل الاتصال"[83]، وهي المفارقة التي تتجلى علاماتها في "النقلة المجتمعية الحادة التي أحدثتها تكنولوجيات المعلومات"[84]، حيث وقعت من خلال العالم الافتراضي محاولة في "الخروج عن الكلام"[85] لاستبداله بلغة العولمة التي تشعرنا بـــ "افتقاد الإنسانية لإنسانيتها"[86]، وهو ما يعني على وجه الاستلزام "محاولة في الخروج عن دلالة (الذات والتمثيل والخطاب والمعنى) واستبدالها بما هو شيء آخر فيها: الإنتاج باعتباره إشارة"[87]، أي أن الذات المقهورة ستذعن للمادة وتنقاد وراء كل ما لا يعدو أن يكون "تمثيلا سمعيا أو بصريا"[88]، وهو ما يوافق – على حد تعبير كريستيفا – "عملية اتصال لا نية تواصل فيها ولا تبادل أفكار"[89]. فالخروج عن الكلام يستلزم خروجا عن الذات وعن الآخر وإحداث قطيعة إنسانية.

يبدو رفض ديب الواضح لـــ "هوية الإنسان أو اللاإنسان الجديد"[90] التي جاءت لتطبع مرحلة "ما بعد الحداثة وما بعد الفلسفة وما بعد الحضارة وما بعد التاريخ وما بعد الإنســـان"[91]، على حد تعبير سامي أدهم، وهي الهوية التي مثل

لها بصورة الآلة الناطقة التي راحت تتحكم في الإنسان وتمارس إقصاء عليه، أي انه راح يظهر مدى "ازدياد سطوة الآلة"[92] على الإنسان الذي أراد أن يصنع حقيقته عبر تلك الآلة وأن يتحدى قدره من خلال هوية جديدة تضع له "أنا أفكر جديدة"[93]، وهو ما أبعده كل البعد عن ذاته وحال بينه وبين الآخر.

- يأتي الاستنساخ كأبشع صور الإقصاء التي يمارسها الإنسان على ذاته وهويته، من منطلق حديث ديب عن كائن آخر من خلق الإنسان الغربي هو المستنسخ الذي سيكون "منتوجا لا كائنا بشـريا"[94]، وهو ما يؤذن بعصر "صناعة الوهم"[95] وينذر بعهـد "يزداد (فيه) اغتراب الإنسان"[96] عن الإنسان، وتحل الرذيلة فيه محل الفضيلة وتكون الحصيلة انتصار "المظهر الخداع أكثـر على الإنسانية"[97]، وغياب كل ما يشعر الإنسان بإنسانيته. إن في رفض ديب لهذا التصور ما بعد الحداثي الذي يستمد مرجعيته من "مجتمع الموجـة الثالثة"[98] رفضا لتصور يتأسس مشروعه على "المواجهة مع الذات"[99] يفضي إلى "دوامة التيه والضياع"[100] التي تحدق بالهوية الإنسانية من كل صوب.

يرفض ديب إذن الصورة المتشظية والمتذرية للهوية التي أفرزتها التيارات الفكرية المعاصرة المتصارعة والمتناحرة فيما بينها والتي تسعى عبر أداة العلم "لتحطيم احترام الإنسان القديم لذاته"[101]، على حد تعبير نيتشه (Nietzsche)، ويبدو في رفضه محذرا من مغبة الوقوع في "فخ الهوية"[102] الذي يوهم بأحقية "الاكتشاف الجديد للذات"[103] تحت شعارات العرقية والأصولية والإقليمية والقبلية التي تغذيها حرية لا حدود لها.

كما يصلح الرفض في أن يؤكد إيمان ديب بـــ "هوية متعددة"[104] تقوم على مبدأ الانسجام الحداثي الذي يتأسس في جملة نصوص "سيمرغ" على عناصر "هوية تبنى ويعاد بناؤها في سياق تفاعلي كائن بين الذوات بعضها البعض"[105]، أي هوية متشكلة في العلاقة الرابطة بين الذات والغيرية.

والغيرية، كأكثر العناصر استثمارا عند ما بعد الحداثيين، تتحدد أيضا عند ديب في كل ما سعى لاختلاقه في "سيمرغ" من جو ملؤه التواصل و"الحديث عن الآخر الذي يعني الحديث عن الذات"[106]، وقد قدم لنا صورة عنها في آخر كتبه، في قوله: "(...) آخر يشعركم بغيريتكم بدئا بهويتكم الخاصة. آخر يعلمكم من تكونوا ومن لا تكونوا"[107]. أي أنها علاقة قائمة على مبدأ الانفتاح المتجسد عنده عبر "الرحلات والتبادلات المتضاعفة التي تقرب اليوم الناس من بعضهم البعض "[108].

يصلح أن نقول مستنتجين، على غرار ما أكدت أوريكيوني (Orecchioni)، بأن الهوية عند ديب "بناء تفاعلي دائم نركبه بتركيبنا مع الغير"[109] وهي، على غرار الأدب، لا تعترف بالحدود الضيقـــة والواسعة بين أفراد المجتمع الإنساني وتسعى "لإعادة جمع ما تفرق، لكن دون التخلي عن الحنين إلى وحدة العالم الضائعة"[110]، والتنازل عن حلم تصالح الإنسانية مع ذاتها.

استرعى موضوع الهوية اهتمام ديب، ولن نبالغ إن نحن قلنا إنه من أبرز مواضيع الكتابة عنده، فيمكن الحديث عن كتابة الهوية وهوية الكتابة في إطار غيرية سمت رايتها منذ لحظة استعراض الكاتب في النص الإطار لوقائع رحلة البحث عن ذاته وعن ذات الآخر، عبر رحلة الكتابة المضنية التي تواصلت عبر نصوص "شبيهة بالسماء من حيث تكتلها ومن حيث استوائها وعمقها في الوقت ذاته، ومن حيث نعومتها ولا محدوديتها وافتقارها إلى معالم"[111]. يمكن اتخاذ تلك الكتابة المضنية والمفتقرة إلى معالم موضوع بحث وتساؤل جادين.

الهوامش

---

*- يعد "سيمُرغ" واحد من آخر الأعمال التي نشرها محمد ديب، وكان ذلك أربعة أشهر قبل وفاته (جانفي 2003).

1- سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، 16مارس 2008 www.althakerah.net

2- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، 16مارس2008 www.althakerah.net

3- Ibid
4 -Mohammed Dib, Simorgh, Éditions Albin Michel, Paris, 2003, p. 32
5- Ibid, p. 72
6- Ibid

7- ياسين الحاج صالح، ضمائر الحداثة المنفصلة والمتصلة و... المعاقة، 17مارس 2007، www.dctcrs.org

8- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997، ص.39

9- Naget Khadda, Mohammed Dib- cette intempestive voix recluse, ÉDISUD, Aix-En- Provence , 2003, p. 101 .

* - حوار جمع ع. حميدة مع ديب على هامش اجتماع تخللته شهادات مثقفين ومبدعين حول ما يحدث بالجزائر"، وكان ذلك في مارس 1994، بمقر فناك (FNAC) بباريس.

10- ع. حميدة، «محمد ديب»، جريدة "اليوم"، العدد 1294، الجزائر، الأحد 04 ماي 2003، ص. 24

11- Charles Bonn, Lecture présente de Mohammed Dib, ENAL, Alger, 1988, p. 16
12- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, Éditions de la Découverte, Paris, 2006, p. 24
13- Simorgh, p. 75
14- Ibid, p. 76
15- Mohammed Dib, op. cit., p. 22
16- Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), OPU, Alger, 2002, p. 20

17-Carine Goyon, Étude littéraire de L'Infante Maure de Mohammed Dib, Mémoire de maîtrise, Université Lumière- Lyon2, Faculté des lettres ; sciences du langage et arts, septembre 2003, p. 109

18- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, p. 32

19- Simorgh, p. 15

20- Jacques Lacan, Écrits 1, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 94

21- Mohammed Dib, op. cit., p. 19.

22- Ibid, p. 20

23- ديوان الحلاج، تقديم وضبط وشرح صلاح الدين الهواري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2005، ص. 36

24- م.ن، ص. 91

25- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 21

26- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, Éditions Nattan, Paris, 1994, p. 46

27- A.J.Greimas, op. cit., p. 21

28- A.J.Greimas, J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage, Hachette, Paris, 1979, p. 259

29- A.J.Greimas, Du Sens II- Essais Sémiotiques, p. 23.

30- Groupe d'auteurs, op.cit., p. 46

31- Jacqueline Arnaud, La littérature Maghrébine de Langue Française – tome I – Origines et perspectives, Publisud, France, 1986, p.p. 246-247

32- Groupe d'auteurs, op.cit., p. 47

33– فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد جمعة، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002، ص 110.

46- جمال فوغالي، «ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب»، مجلة "الثقافة"، العدد 05، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2004، ص34.

35 - Mohammed Dib, Laëzza, Éditions Albin Michel, Paris, 2006 p. 144

36 - Ibid, p. 144

37 - Jacques Lacan, Écrits 1, p. 89

38 - Ibid

39 - Ibid, p. 90

40 - Ibid, p. 94

41 - Ibid, p. 91

42 - Simorgh, p. 102
43 - Jacques Lacan, op.cit., p. 92
44 - Jacques Lacan, Écrits1, p. 90
45 - Charles Bonn et Y. Baumstimuler, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 11
46 - Ibid, p. 17
47- Axel Honneth, La Société du mépris – vers une nouvelle théorie critique, p. 32
48 - Jacques Lacan, Les quatre concepts de la Psychanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.p. 34-35
49 - Ibid, p. 33
50 - Axel Honneth, op.cit., p. 34

*- دخل ديب إلى مجال الأدب بقصيدة نشرها عام 1947 تحت عنوان "نجمة" النسر الواقع- فيغا وتبدو تلك القصيدة راسمة لمشروع برنامج جمالي وثقافي لما سيشكل أساسـا لعـمله في المستقبل،و يمكننـا قراءة في القصيدة ذاتـها تصورا أوليا لموضوع البحث عن الذات ولتوجه رمـزي وصوفي وحضور شعري سيتكـرر توظيفه في مخـتلف أعماله الأدبية.

51- Groupe d'auteurs, Littératures Francophones du monde arabe, p. 17
52- Michel de Certeau, L'invention du Quotidien, Arts de Faire, Éditions Gallimard, Collection « Folio », Paris,
1980, p. 156

53- جمال فوغالي، ترجمة فصل من شجرة الكلام المبدع الجزائري محمد ديب، ص. 46

54 - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974, p. 400
55 - Simorgh, p. 88
56 - Mohammed Dib, Laëzza, p. 109

57- فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد. 16 مارس 2008

58- نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، . 16 مارس 2008

59 - Simorgh, p. 40
60 - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400

61- ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد 16 مارس 2008.

62- Mohammed Dib, op.cit., p. 40

63- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 93

64- Mohammed Dib, op. cit., p. 65

-65 عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة ، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008
66- Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 401
-67 نادية صادق العلي، مدخل لما بعد الحداثة، 16 مارس 2008
68- Simorgh, p. 96
-69 ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد
16 مارس 2008
-70 سليمان الديراني، ما بعد الحداثة: مجتمع جديد أم خطاب مستجد، . 16 مارس 2008
71- J.F.Dortier, «L'individu dispersé et ses identités multiples», In " Sciences Humaines", n°37, France, 1994, p. 18
72 - Mohammed Dib, op.cit., p. 77
73 - Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 400
74- André Helbo, L'enjeu du discours- Lecture de Sartre, Éditions Complexe, PUF , Bruxelles, 1978, p. 74
75 - Ibid, p. 74
-76 عبد العالي معزوز، إشكالية العقل والعقلنة في الحداثة الفلسفية، . 16 مارس 2008
77- Mohammed Dib, Laëzza, p. 98
-78 فريدة النقاش، قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد، .16 مارس 2008
79 - Anthony Giddens, The consequence of Modernity, California : Stand Ford University Press, 1990, p. 63
-80 عبد الله الغذامي، آفاق ما بعد الحداثة ، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008
-81 طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: إشكالية ونقد ، .16 مارس 2008
82 - Ibid
83 - Mohammed Dib, op.cit., p. 119
-84 نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، .16 مارس 2008
85- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1969, p. 33
86 - Simorgh, p. 67
87- Julia Kristeva, op.cit., p. 31
88 - Ibid, p. 38
89 - Julia Kristeva, op.cit., p. 43
90 - سامي أدهم، الفلسفة. الصنعة. المعلوماتية. السبيرنطيقا.الذكاء الصنعي، 16 مارس 2008.
-91 المرجع نفسه.

92 - نبيل علي، العرب في مواجهة التحدي المعلوماتي، .16 مارس 2008

93 - سامي أدهم، م.س

94 - Simorgh, p. 86

95- نبيل علي، م.س

96 - م.ن

97- Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles, Édition Albin Michel, Paris, 2001, p. 97

98 - نبيل علي، م.س

99 - نايف العجلوني، الحداثة والحداثية، .www.althakerah.net، 16 مارس 2008

100 - Ibid.

101- Friedrich Nietzsche, Généalogie de la morale, texte et variantes établis par Giorgio Collia et Mazzino Montin, Traduction I. Hildenbrand et J. Gratien, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p. 25

102- ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص. 390

103- م. ن، ص. 393

104 - Simorgh, p. 215

105 - Catherine Kerbrat – Orecchioni, Le discours en interaction, Édition Armand Colin, Paris, 2005, p.p. 156-157

106 - Mourad Yelles, Les miroirs de Janus – littératures orales et écritures postcoloniales (Maghreb – Caraïbes), p. 19

107 - Mohammed Dib, Laëzza, p. 115

108 - La dernière interview de Dib, In "Le Matin", n°3412, Alger, 08 mai 2003, p. 06

109 - Catherine Kerbrat – Orecchioni, op. cit., p. 160

110 - ألان تورين، في الحداثة وما بعدها: مصائر الحداثة، ترجمة قاسم مقداد ومحمود موعد

-16 مارس 2008

111- Roland Barthes, S/Z, Éditions Le Seuil, coll «Point Essais», Paris, 1976, p. 20

التجريب في الخطاب الروائي المغربي "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين

أ.العباس عبدوش

أ. راوية يحياوي

يستند عنوان المداخلة إلى جهاز مفاهيمي، تتمّ عنه المفردات التي تشكّله، وهي "**التّجريب**" و"**الخطاب الرّوائي**" و"**المغربي**"، وهي دوال للجهاز ألمفاهيمي المهماز، الذي يثير وابلا من الأسئلة، والإشكالات المتداخلة: ما هو التجريب؟ ما مفهومه؟ وما موضوعه؟ وهل التجريب مشروع له منطقه الخاص وأسسه الجمالية؟ ولماذا الخطاب الرّوائي؟ وما الخصوصية في قولنا الخطاب الرّوائي المغربي؟ وما هي القضايا النّقدية التي يثيرها سياق: التجريب في الخطاب الرّوائي المغربي؟

في البدء، ننبّه إلى أنّ مصطلح "**التّجريب**"، يفترض مبدئيا التأصيل، لأنّ النموذج هو الأسبق، ويمثّل الأصل، ثمّ تأتي التجربة، التي تحاول تجاوزه. ولما نقول "**الخطاب الروائي**"، نكون قد جمعنا بين مصطلح "**الخطاب**"* الذي نعني به ((الطّريقة التي بها تتشكّل الجمل، مكونة نظاما متتابعا تسهم به في تشكيل نسق كلّي مغاير ومتحد الخواص...))[(1)]، و"**الرّوائي**" الذي هو الجنس الأدبي المقصود بالدراسة، فهو واضح المكوّنات، وله قوانينه، وآلياته وكذا نظرياته، أمّا كلمة "**المغربي**"، ففيها التّحديد الجغرافي، الذّي يصحبه التّحديد الإبداعي، لأنه يُفتَــرض أنّ ما يكتبه المغربي مختلف عمّا يكتبه كاتب آخر، من رقعة جغرافية مختلفة، حتّى وإن كانت اللّغة هي نفسها.

وحين نقول "التّجريب في الخطاب الرّوائي المغربي"، علينا أن نقف عند مجموعة من القضايا النّقدية المهمّة، أولاها هي مركزية الجنس الرّوائي في الإبداع، فلقد انتهى "زمن الشّعر" الذي احتفى به الشاعر والنّاقد أدونيس، مع أنّ الشّعر ما زال إبداعا ساريا، كبقية الأنواع، إلاّ أنّ زمننا هو "زمن الرّواية" حسب آراء بعض النقاد، حيث ((أصبحت الرّواية العربية ديوان العرب المحدثين الذّي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويُحرّر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذّي يأخذ بخناق الحاضر..))[2] وكأنّ عصر العلم والتكنولوجيا والحقائق في أمسّ الحاجة لفنّ مُغاير للشعر لذا يؤكـّد جابر عصفور قائلا: ((إنّنا نعيش زمن الرّواية وليس زمن الشّعر، وأنّ الرّواية هي شعر الدّنيا الحديثة كما وصفها نجيب محفوظ بحقّ.))[3]، وعندما يحتفي النّقد بجنس الرّواية كمساير لعصرنا، ذلك لأنّه الفنّ الذي يحْوي خصائص التّغير والتّبدل، فيمثل أرضية التّجريب الدّائم إذْ ((لا تتوفّر الرّواية على قوانين قارّة أو ثابتة يمكن توهّم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنّها كما يقول باختين- غير قابلة للتّقنين بطبيعتها، ما دامت شكْلا يبحث بشكل دائم ويحلّل ذاته أبدا ويعيد النّظر في كلّ الأشكال التّي يستقرّ فيها- من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية ((نموذجية أو قارّة..))[4] وكأن الرّواية هي الجنس المفتوح على امتصاص كلّ أجناس الإبداع، ويمكنها الاستفادة منها جميعا، كما تفتح علاقات معها ((فالمبدأ الحواري للرّواية لا يقتصر على الشّخصيات والأحداث، أو التقنيات واللّغات وإنما يجاوزها إلى الأنواع والأجناس التّي تتجاوب في الفضاء الرّوائي، خالقه توليفتها البوليفونية الخاصة..))[5] وهذا ما يؤكّد فضاءها التّجريبي، الذي يشكل أفقا مفتوحا على إمكانات غير محدودة من الإبداع. وبما أنّ التّجريب لصيق بفنّ الرّواية المتحوّل، فماذا نقصد بهذا المصطلح؟

يقف حميد لحميداني، وهو يعلّق على رواية أحمد المديني "زمن بين الولادة والحلم" فيقول أنها تعبّر ((عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصّغيرة المولعة بالتّجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا...))[6] ويكون قد ربط المصطلح بالجانب السوسيولوجي، وتغيّر القيم، والذي يصحبه تغيّر في العالم الرّوائي. وربط هذا المصطلح بالبورجوازية الصّغيرة التي تحمل على عاتقها الوعي الجمعي المتحوّل. ويقول سعيد يقطين ((أنّ الإفراط في ممارسة التّجاوز هو ما تتمّ تسميته عادة "بالتجريب"...))[7] بعد أن رأى أن ((محاولة التّجاوز، وإن كان هذا التجاوز يختلف من كاتب إلى آخر (...) وهذا الاختلاف في ممارسة التّجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة الروائية هو ما يميز التجربة الجديدة...))[8] وما يلاحظ حول هذا التحديد، هو انّه موضع المصطلح في سياق النشأة، وترصّد ظهوره، على أنه خرج من الإفراط في التّجاوز. في حين أن الأعمال الروائية التي تبنت التجريب كإستراتيجية معرفية، لا ترتكز على الإفراط في ممارسة التّجاوز فحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي، يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات، فيتحرك هذا المصطلح في أفق متعدّد المشارب. كما يحدّده بعض الباحثين بمصطلح يقترب من التّجاوز، وهو الخرق، فيقول محمد أمنصور ((سيطفو فوق السّطح مصطلح "التجريب" بما هو تسمية تُخلع على جوانب (الخرق) في مستوى التّحقق النّصي لهذه المغامرة...))[9] فيتحرك هذا المصطلح في فضاء التّغير الإبداعي، فيعمد إلى استراتيجيات نصيّة تشتغل على المتغيّر، فتخرق القوانين والمعايير الجمالية الثابتة، لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة وخلافية، لا تطمئن إلى النهائي.

ومن الباحثين الذين ربَطوا بين مصطلح "التجريب" والمغامرة، نجد الروائي محمد ساري الذي يقول: ((على الكاتب أن يواصل مغامرة التّجريب لعلّه يصل إلى مبتغاه. تقول الحكمة بأنّ المغامرة أساس الاكتشاف، والتّجديد))(10) كما يتحرّك في مناخ ابستمولوجي، يميل إلى انطولوجيا الاختلاف، والتّحول، عبر مسار المجازفة في الخرق.

كما لا نغفل أنّ الإبداع البشري، يسعى دوما إلى الكمال غير المحقّق، فيعمد الإبداع الرّوائي إلى التجريب لسدّ النقص الدّائم، فلا الكمال تحقّق، ولا التجريب اطمأنّ إلى جماليات محدّدة، فكانت الصّيرورة الدائمة. **فكيف بدأ التّجريب في الخطاب الرّوائي المغربي؟**

إنّ طرحنا لهذا السؤال، تستند الإجابة عنه الاعتماد على الجانب التأريخي. إذ يتفق بعض الكتب على أنّ **بدايات الرّواية بالمغرب كانت سيرة ذاتية*** كما هو الشأن بالنسبة للرواية العربية بصفة عامة، ولقد قدم مصطفى يعلى وعبد الرحيم مؤذن ببلوغرافيا الفنّ الروائي بالمغرب، مجلة آفاق العدد3-4 عام 1984 ص 74-82. ووردت فيها أسماء غابت، وأسماء بقيت، كعبد المجيد بنجلّون وتهامي الوزاني وعبد الكريم غلاب ومحمّد السّرغيني الخ... وبقي بعض الروايات المذكورة صامدا أمام النقد، كرواية سبعة أبواب لعبد الكريم غلاّب، التي هي سيرة ذاتية.

وما يمكن قوله عن **متن البدايات الرّوائية** بالمغرب، هو عدم صفاء النّوع الرّوائي، فمنذ البدء، شكّل هذا الخلط السير الذاتي، والرّوائي انحرافا، أنتج جنسا مختلطا، يمكننا تسميته ((الرواية السيرية)) ويبدوا أن النّموذج الأوّلي للرّواية المغربية، شكّل مأزقا أجناسيا، لأنّ الوعي الحاد بالأنا كان حاضرا، وكأنه احتفاء بالتاريخ الفردي للمثقّف المغربي، من خلال السرد، لأن الوعي بالذات ضروري بعد العمل الجماعي ((في مرحلة اختلطت فيها المفاهيم الرّومانسية بالمفاهيم

الوطنية، وأحس خلالها المتعلّمون والمثقّفون بأهميتهم، فراحوا يستكشفون ذواتهم، ويعكفون على تغيير أناهم المتضخّمة وعلى تحديد العلاقة بينهم وبين مجتمعهم المتحرّك في اتّـــجاه واحد..))[11] وهذا ما يطرح إشكالية التـّـأصيل الرّوائي، وشرعية هذا النوع الأدبي، كنوع خالص أو مختلط في بدايات الرواية المغربية. وعندما **تتحوّل** الرّواية من السيرة الذاتية البسيطة **إلى الواقعية** تكون قد رسمت تحوّلا يقدّم سمات **التّجريب،** الذي هو ليس وليد الفراغ، بقدر ما هو تحوّل وسيرورة في الإشكالات، التي تصنع منظومة القيم المرجعية للمغرب، فـــ ((تنهض الواقعية كحلقة إشكالية ضمن سيرورة الإشكاليات الأساسية التي ينهض عليها التجريب، مفهوما وإستراتيجية. فهي جسر يمرّ عبره كلّ تأصيل ممكن للجنس الرّوائي بالمغرب))[12] ولقد شاع تداول مصطلح الواقعية بالمغرب في منتصف الستينيات ونهاية السّبعينات، في ظلّ الفكر الاشتراكي، فعمد الكاتب المغربي إلى خلق الرّواية وإلى المشاركة السياسية كعنصر فعّال لمناصرة التقدم. فشاعت بعض المفاهيم. إلاّ أنّ هذا التّجريب سيغيب عندما يتحوّل العمل الرّوائي إلى نضال إيديولوجي، فتغيب عنه مركزية العملية الإبداعية، بوظيفتها الجمالية. ففي ظلّ الواقعية كان التّجريب فاعلية، كما أنّه في ظلّ الواقعية غاب التـّـجريب وتحول الإبداع إلى نسخ مكرّرة.

وبعد سقوط وإخفاق اليسار الماركسي اللينيني في المغرب، في منتصف عشرية السّبعينات، ظهر فضاء سوسيو تاريخي جديد، من شعاراته، المغرب الجديد والديمقراطية، فتوجّهت الرّواية إلى التجريب مرّة أخرى، فسجّل حميد لحمداني أنّ رواية حاجز الثلج، الصادرة عام 1974، للكاتب المغربي سعيد علوش، انفتحت على تقنيات روائية جديدة، استخدمتها الرّواية الغربية في القرن العشرين[13] وهذا يعني أنّ هذه الرّواية سابقة في التجريب، إلى أن تصدر رواية أحمد المديني عام 1976، بعنوان زمن بين الولادة والحلم، فيكتب عنها نجيب

العوفي: ((أرى مغامرة أحمد المديني في روايته "زمن بين الولادة والحلم" بالغة التّطرف والتّحرّر، حيث استهتر بقواعد اللّعبة الرّوائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرّواية والشّعر والقصّة فجاءت خلطة فنيّة، يصعب تحديد انتمائها، إلى أحد من هذه الفنون الثلاثة))[14] إلاّ أنّه هناك من النّقاد، من تنبّه إلى التّجريب، في هذه الرّواية، بعد صدورها مباشرة* وقالوا بأنّ المديني نقل الرّواية المغربية من الثابت إلى المتحوّل. إلاّ أنّ بعض النقاد رأوا أنّ التّجريب في الرّواية المغربية لم يصبح ظاهرة إلا في بداية الثمانينات، من بينهم سعيد يقطين، الذي رأى أنّ التّجريب عند التّازي والمديني، يشكّل تجارب فردية، فيقول: ((إنّ التّجربة الرّوائية الجديدة ببلادنا بدأت تشكّل ظاهرة منذ بداية الثمانينات ولقد كانت قبل ذلك وبالأخصّ منذ أواسط السّبعينات (قصص التازي والمديني...) عبارة عن تجارب فردية متناثرة، لا تمثّل ما يمكن اعتباره ظاهرة...))[15] وما يمكن الحديث عنه هو **بداية التجريب**، وليس تحوّله إلى ظاهرة، لذا يمكننا اعتبار هذه الجهود الفردية جهودا تجريبيّة، فنقول أن التّحول والتّجاوز، ظهر في **المنتصف الثاني من السبعينيات**، لأنه في هذه المرحلة، بدأت بلْورة إشكالات جديدة، وأسئلة مستجدّة، لم تكن سابقا، حول الرّواية والنّقد والمجتمع والثقافة.

ولقد فتح الملتقى القومي الأوّل للرّواية العربية، في مدينة فاس، عام 1980، تحت إشراف اتّحاد كتّاب المغرب، أسئلة البحث عن رواية عربية جديدة[16] وشاركت فيه أسماء بارزة منها بطرس الحلاق ومحمود العالم ومبارك ربيع وفريدة النّقاش وعبد الكبير الخطيبي وعبد النّبي حجازي وبرهان غليون وأحمد المديني وسعيد علّوش وغالب هلسا ومحمد عز الدين التّازي وعبد الفتّاح كيليطو وطراد الكبيسي والطاهر بن جلون وسهيل إدريس وصنع الله إبراهيم وادوار الخرّاط ومحمد شكري وجمال الغيطاني وعبد الكريم غلاب وخناثة بنونة وعبد الحكيم قاسم. ولقد جُمعت مداخلات هذا الملتقى في كتاب: الرّواية العربية

واقع وآفاق، وكان جلّ انشغاله يصبّ في مجرى البحث عن جديد الرّواية العربية، وفي تحوّلاتها التي تكرّست بعد فجيعة 1967، حيث أنّ ((واقع المجتمعات العربية مسرح سريع الحركة، منذ مستهل القرن العشرين(....) فالواقع ممتد لا ينتهي عند حدّ، ومن ثمّ فالواقعية تعني البحث عن أشكال جديدة تختلق من تحوّلات النّاس التي لا ضفاف لها.))[17] لذا فالواقع متغيّر، والواقعية واقعيّات، والرّواية روايات، تشتغل في المتغيّر، وتبحث عن بدائل في ظل التّجريب.

وعندما تفكّر في الأرضيّة التي أوْجدت متغيّر الرّواية المغربية، وكرّست التّجريب، ننتبه إلى أنّ **معظم كتّاب الرّواية من المثقّفين**، فهم من الدّارسين والنّقاد، فمنهم دارسو التّاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، ومنهم الشعراء. فيشكّل هذا، ظاهرة، تفتح جديدا، وتحرّك الإبداع، لأنّه ينجذب إلى الفكر. فالرّواية تمثّل أفكارهم، وتستنطق المسكوت عنه..أمّا عن اهتمام النّقاد بالإبداع الرّوائي، فهو تنظير إلى جانب النّصوص الرّوائية، فنعتقد أن هاجس هؤلاء، هو التأصيل للرّواية في المغرب، إلى جانب إبداع ممكنات تجريبية، تؤسّس للمستقبل الواعد، لهذا النّوع، في المشهد الثّقافي المغربي. فيساهم على تأسيس **التّجريب كمشروع** له أسبابه في الوجود، وله احتمالاته اللانهائية المستقبليّة.

وما يستوقفنا في هذه النبذة عن تحوّلات الرّواية المغربية، هو أن متن البدايات، شابه التّوجه إلى السّيرة الذّاتية، فظهر الجنس المختلط، ثمّ أوجد التّجريب الرّواية الواقعية، وهو تحوّل غير اعتباطي وعبور خاضع لخلفيات ثقافية وفكرية، **فعبرت الرّواية المغربية من رواية الذات إلى رواية العالم.** إلا أنّ ذلك أغرق بعضها في التّسجيل، فلجأ الكتّاب إلى العودة إلى الذات مرّة أخرى فعبرت الرّواية مرّة أخرى، **من رواية العالم إلى رواية الذات.** فهذه المرحلة الانتقالية، هي برزخ بين واقعيـّة واعية، مقتنعة بالتاريخ والمجتمع

والإيديولوجية، وواقعية فيها ((حضور الذّات ببعدها الأحادي، وقد جعل منظور هذا الواقع بأخذ طابع السّيرة الذاتية ليس بالمعنى المصطلحي للسّيرة الذاتية وإنّما كتعبير عن نموذج حياتي محوري يتمركز حول الذاتي ليصبح هذا الذاتي انفراديا وهامشيا أحيانا، وأحيانا أخرى نمطا لطرائق التفكير...))[18] ونعتقد أنّها هي برزخ التّحول من الاحتفاء بالجماعة، إلى الاحتفاء بالذات كمركز. وهو تحوّل من الخلفيات الإيديولوجية، التي تشتغل وفق جهاز مفاهيمي محدّد، منها الالتزام والمجتمع والصرّاع الخ... إلى فكْر فلسفي يموقع "الذات" كفاعلية ((فما كان متمنّعا من قبل في خطابات الإكراه الإيديولوجي، وما كان متّشحا بالغياب ومنذورا للعتمة سيصبح لدى هذا الجيل موضع مساءلة وغزو، فالذات في مختلف تمظهراتها (..) ستصبح هي الإبدال الأساسي...)) [19].

وما يلاحظ على مسار الرّواية المغربية، هو حضور ((إشكالية التّداخل بين الرّوائي والسّير ذاتي..))[20] مع أنّ الفصل بينهما وارد في النّقد. ففي مرحلة بدايات الرّواية المغربية، فرضت رواية السّيرة الذاتية، لتخلّص هذا الجنس الأدبي من التّسجيلية، وتدخل في العالم الدّاخلي للذات ثمّ إنه ((في رواية السيرة الذاتية، يمتلك الكاتب عددا كبيرا من الأدوات التي ينسجم استعمالها مع مرونة الجنس الذي تنضوي تحته السيرة الذاتية، سواء كان رواية أم غير ذلك، ففي السيرة الذاتية يمكن قول كلّ شيء، وبأية طريقة شاءها الكاتب، وهذه المرونة المقرونة بقدر كبير من الحرّية...)) [21] ويبدو أن ارتفاع درجة كتابة رواية السّيرة الذاتية، بالمغرب لها أسبابها، وليس هذا هو هدف المداخلة، إلا أنّ انتشارها كمّا وكيفا، شكّلت ظاهرة جديرة بالاهتمام لأنّ هذا يطرح إشكاليات كثيرة منها، هل يمكن أن يتّخذ التّجريب في رواية السيرة الذاتية منحى التأسيس لجنس أدبي مختلف؟ وهل تحلّ رواية السيرة الذاتية محلّ الرّواية أو تستقلّ عنها؟ وإذا استقلت كيف يمكن أن تُسمىّ؟

إننا سنبحث في الجانب التّطبيقي للمداخلة، أي مُرتكزات الإستراتيجية النّصية، التي تشتغل في الخرْق، داخل نصوص رواية السيرة الذاتية، من خلال "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي، و"حصان نيتشه" لعبد الفتّاح كيليطو. سندرس التّجريب فيهما، كمفهوم جديد، ومختلف للكتابة الرّوائية وأوّل سؤال يتبادر إلى الذهن، هل تمرّدت هاتان الرّوايتان على جماليات منظومة القيم المتعارف عليها؟ وما الجديد الحاصل فيهما؟

ولقد بدأنا الجانب التّطبيقي بتوطئة، توضّح أهميّة رواية السيرة الذاتية، وبيننا لماذا اخترنا "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي و"حصان نيتشيه" لعبد الفتاح كيليطو؟ وأشرنا إلى طموح رواية السيرة الذاتية في الهيمنة، وحلولها محلّ الرّواية.

وفي بحثنا في التّجريب، من خلال العملين، تناولنا العتبات وقول ما لا يُقال، وكذا الأنا السّارد المسرود له، ولعبة الضّمائر، والشعر سردا، التاريخ والمعرفة سردا، أو إشكالية تجنيس التجار

تتمثل الإشكالية التي نريد أن نقف عندها هنا، في أن رواية السيرة الذاتية–، ونحن هنا نفرق كما يفعل جابر عصفور[22] بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية– قد اتسعت كماً، وتنوّعت كيفاً، في الوطن العربي، عموما وفي المغرب الأقصى خصوصا، حتى أصبحت ظاهرة جديرة بالتوقف عندها، تأملا وتحليلا، لمعرفة دوافع وتجليات هذا اللجوء إلى الرواية السير ذاتية، والعُزُوف بشكل ما عن الرواية، ((فبالإضافة إلى وشائج وتباينات السيرة الذاتية والرواية، تواتر وتنامى وتعقد سؤال الذات الكاتبة في الرواية، تحت وطأة النبذ المؤسسي للمثقف إلى الهامش والعوامل الثقافية والاجتماعية التي غذّت الفرداني وعقـّدته)) [23].

وقع اختيارنا على نموذجين هما "الذاكرة الموشومة" لعبد الكبير الخطيبي، و"حصان نيتشه" لعبد الفتاح كيليطو لسببين الأول: لما للكاتبين من أثر على الساحة الأدبية، إن من حيث ارتباطهما بعلم السرد دراسة، وإن من حيث ممارستها للسرد إبداعا، فضلا عما لهما من باع في التّراث، وفي الفكر، يمثل خلفية نشاطهما دراسة وإبداعا، يقول رولان بارث بشأن الخطيبي، ((إن الخطيبي يخلخل معرفتي بالعالم إنّه ينقلني إلى الطرف الآخر من نفسي)). السبب الثاني في هذا الاختيار، أن المسافة الزمانية بين العملين، تغطي فترة طويلة، إذ شرع الخطيبي في كتابة الذاكرة الموشومة في نهاية السّتينات، وانتهى منها في نهاية السبعينات، بينما صدرت حصان نيتشه في نهاية التسعينيات، وهي مدة ظلّ فيها الكُتاب يغامرون في عالم الكتابة السردية بالتجريب.

إن ضيق المجال لا يسمح بتحليل شامل للعملين، ولكننا نروم في هذه العجالة، إلى البرهنة على فرضية ننطلق منها، وهي أنه ولد واعٍ عديدة ومختلفة، فإن بعض الأجناس الأدبية، قد تنغلق، وقد تصاب بالتخمة في فترة من التـــّاريخ، وعليه فلم يعد بوسعنا الآن أن نتكلم مع أدونيس عن "زمن الشعر" ولا مع جابر عصفور عن "زمن الرّواية، بل بوسعنا أن نقول إنّ الرواية السير ذاتية -مع هذا السيل منها في السنوات الأخيرة- صارت تطمح إلى أن تحتل مكانة الرّواية.

العتبات وقول ما لا يقال: لا حاجة إلى التذكير بما للعتبات من أهمية، في مقاربة الخطاب الأدبي، والروائي، خاصة، وفي مقدمة العتبات العنوان.

فيما يتعلق بـــ "الذاكرة الموشومة"[(24)] فإن العنوان هنا، ركن اسمي في جملة لم تكتمل، ويبدو أن الكرة متروكة للقارئ، لكي يقوم بجهد تأويلي، كي يُتمها، كأن يفترض أن المؤلف يقصد بالخطاب: إليك هذه الذاكرة الموشومة.

(إليكم) الـــ ذاكرة　　　الـــ موشومة

شبه جملة　　　ركن اسمي

خاص "بالقارئ "　　　خاص بالمؤلف

الركن الاسمي مكون من الموصوف وصفته المعرفين بألـــ، ومع ذلك يبقى بحاجة إلى معرفة من لدن القارئ- إن الذاكرة ورغم كونها مضادة للنسيان، فإنها معرضة له، في كل حين، لذلك يتم اللجوء إلى عامل يقويها في وجهه إنه الوشم (الحفر في الجلد بجرحه أو كيّه فيصبح ظاهرا ((كباقي الوشم في ظاهر اليد)).

الـــذاكرة　　　الـــموشومة

باطن (داخل)　　　ظاهر (خارج)

خاص بالمؤلف　　　خاص بالمتلقي

فضلا عن أن الوشم للزينة (فهو متعة داخلية)، لكنه ينتج عن ألم خارجي، كأن الذاكرة إذ تتجلى كالوشم تبحث عن ذاكرة تسندها. أما "حصان نيتشه"[(25)] فتلتقي مع "الذاكرة الموشومة" في أنها هي الأخرى ركن في جملة ناقصة من ناحية الإسناد، إذ هو مبتدأ بلا خبر، ومع انه مكون من مضاف + مضاف إليه (اسم علم) فهو معرف مرتين، إلا انه يبقى بحاجة إلى مزيد معرفة. هذا النقص يتيح الفرصة لقارئ يملأ بياضه، خاصة وأن الإشارة الوحيدة –التي ترد في

المتن- إلى العنوان لن تروي ظمأه ((كانت (الأم) لحسن الحظ تجهل التاريخ الأدبي وإلا كانت ستضرب لي المثل بنيتشه..يرتمي نائحا ليحتضن حصانه يعذبه حوذيٌّ متهيج، وموبسان...))[26] تأتي هذه الإشارة، في معرض حديث السارد عن ولعه بالكتب وخوف أمه من أن يصاب بجنون المفكرين، ومع ذلك يبقى على القارئ عبء أن يملأ بياضات كثيرة تخيط بالعنوان.

ما الذي يربط هذا بالأنا الراوي؟/حصان نيتشه لماذا\ربط نيتشه بالتاريخ الأدبي؟ لماذا اختيار هذا المثال للجنون كعنوان؟

يكمن وجه الاختلاف بين العتبتين أننا في الأولى أمام الذاكرة المحفورة برمتها، بكل وجوه الراوي/ المروى، أما في الثانية فإننا أمام صفحة واحدة من واحد، إنه الجانب ألمعرفي للراوي/المروي، علما أن نيتشه انتهى إلى الجنون.

و هذه الآن عناوين الفصول في (الذاكرة الموشومة) و(حصان نيتشه).

الذاكرة الموشومة	**حصان نيتشه**
- الإهداء إلى أمي	- الــ – عقوبة
- تقديم (تسلسل الصدفة 1)*	- الــ – قرد الخطاط
- الذاكرة الموشومة	- الــ – ديوان
- مدينتان متوازيتان	- الــ – رياضي
- هكذا تدور الثقافة	- الــ – شيطان في الجسد
- مراهقا في مراكش	
- الجسد والكلمات (وحلمت أن جسدي من كلمات)	- الــ – عقد
- بحركات رائعة	
- الضفة اليسرى (تسلسل الصدفة 2)**	
- شرود هو سيقى وفق الغيرية	
- تقاطيع على الغيرية	

- شطر تجاه شطر (حوار)	
(صورة أولية)*	
(صورة ثانوية)*	
(صورة نهائية)*	
- ملحق (معالم).	

* ما بين الأقواس لا يوجد في الفهرس.

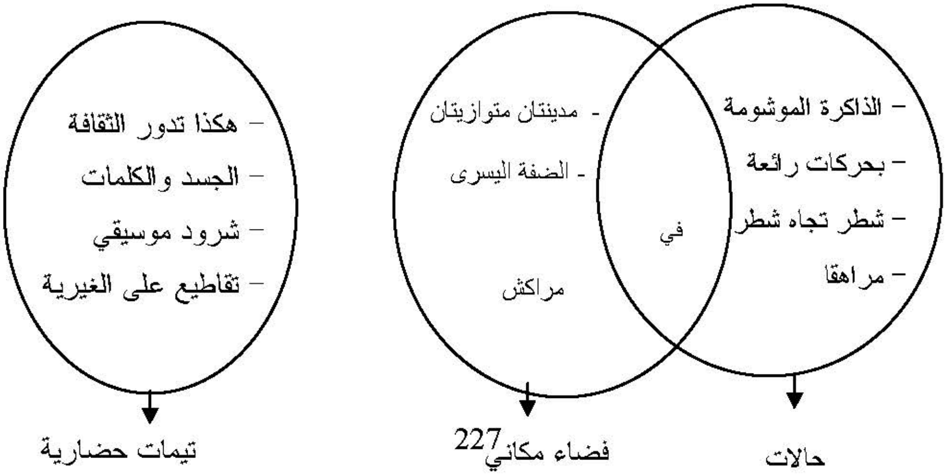
الملاحظ على هذه العناوين:

1) إنها في (الذاكرة الموشومة) من حيث الصياغة والتركيب، تبدو شديدة الاختلاف، فبعضها، وهو الأكثر، جمل غير تامة، وبعضها أشباه جمل، وبعضها جمل.

– وكل من هذه متنوع بدوره– كما أن بعضها معرف، وبعضها نكرة، وهكذا.في مقابل ذلك، فإن عناوين الفصول، في حصان نيتشه، معرفة كلها، وهي بنسبة 4 في 6 كلمات مفردة، أما الاثنان الباقيان، فأحدهما موصوف والآخر مخبر عنه.

2) من ناحية دلالية، فإن عناوين ذ م باعتبارها (مناصيات) تسبق المتن، وتؤسس له، فإنها من الاختلاف، بحيث يومئ بعضها إلى المكان، وبعضها إلى حالة الراوي، وبعضها إلى إشكاليات حضارية.

ولو شكلت هذه التيمات في دوائر لنتجت لدينا.



- في ح ن، يبدو ما يجمع من الناحية الدلالية، أكثر مما يفرق، فالعقوبة (للتلميذ) وصفة القرد (خطاط) - والديوان ((والشيطان في الجسد))[27] تنتمي إلى عالم الكتابة.

3) يتصدر (ذ م) إهداء إلى أمي. هكذا الأم مخصصة ومنسوبة إلى المؤلف (أم لعله الراوي؟)

بينما يتصدر اقتباسان (ح ن)

((أيا كانت اللغة التي تتكلمها كتبي، فأنا أكلمها بلغتي)) (مونتيني)

لغات أخرى؟ لكن فقط لأهرب من لغتي... (إلياس كانتي)

الاقتباسان يشيران إلى عالم الكتابة من جهة، وإلى توازن الراوي (أم لغة المؤلف) في وجه ازدواجية اللغة.

الأنا السّارد المسرْود // له ولُعْبة الضّمائر: يحمل الاستهلال في أي خطاب، وفي الخطاب الروائي تحديدا، أهمية كبيرة، من حيث أنه يمثل عنف الكتابة وألمها [28].

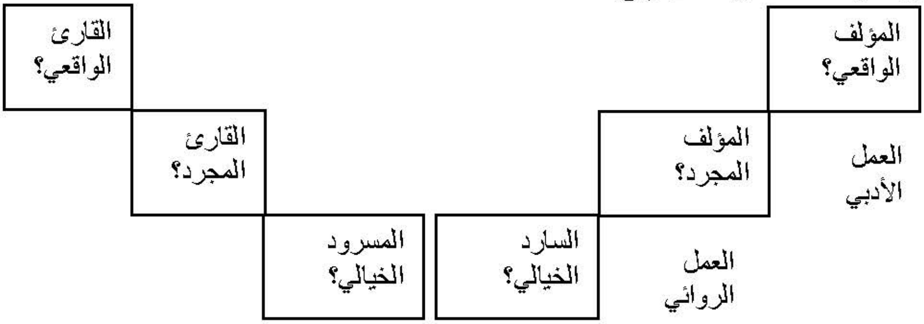
تبدأ (ذ.م) بتقديم يحمل في طياته إشكالية تتمثل في:

من يكتب؟ عمن؟ ولمن؟ تقول إحدى عبارات التقديم: ((غير أن أجمل قصة هي أن تصغي إلى من يحكي لك سيرة حياتك..)) هذه العبارة التباسية من حيث الضمائر، فهي يمكن أن تقرأ وفق احتمالات عدّة (ت) صغى إلى من (يـــ) حكى لـــ (ك)

أنت   هو   أنت

- تعبير امبرتو ايكو: ((من نطق أو كتب هذه الجملة؟ من يبلغنا بهذا التنبيه؟ هل السارد: لكن السارد كان عليه أن يقول.....))[29] يمكن أن نضيف في الفراغ قبل الجملة، أنا أقول: غير أن أحمل..........

وبالنظر إلى مقتضيات النص السردي، فإننا نجد صعوبة، في معرفة على من تعود الضمائر؟ هل إلى



العالم المسرود

يرى موريس بلانشو أن الكتابة مرور من الأنا إلى ألهو[30]، وبعبارة أخرى إنها لا تتمحور حول تفرد الأنا بل، تؤكد على اندماجه بالآخرين، بينما يرى مارسيل بروست أن هذه الصيغة (أنا) في ((البحث عن الزمن الضائع)) هي شيء آخر. إن الراوي في روايته لا يعتبر ضميرا متكلما محضا.. وينبغي ألا ننسى أنه يمثل القارئ كذلك كما يمثل بدقة فائقة وجهة نظر الكاتب[31] وعليه يمكن أن نقول.

1) إن أيّ ضمير في الجملة أعلاه يمكن أن يتبادل مع الآخر المكان.

2) إن أي ضمير يمكن أن يعود على أيّ من مقتضيات السرد في الترسيمة السابقة.

3) إنها جميعا يمكن أن تكون مبطنة بضمير (أنا) في الوقت نفسه.

– في (ذ م) نقرأ في استهلال ثان، لم يذكر في الفهرس، وهو يعنون، تسلسل الصدفة1: ((ولدت يوم العيد الكبير، طقس عريق يشي به أسمى وتحضرني أحيانا صورة إبراهيم يذبح ابنه، لا مناص لي ليس لي هوس الذبح نشيدا ولكن في الأصل كان الاسم جرحا))[32].

– هكذا وتأكيدا للميثاق السردي مع القارئ، مني واضح إننا أمام اسم عبد الكبير، اسم المؤلف الواقعي، الذي يمكن وضعه تحت أي واحد من مقتضيات السرد، في الترسيمة السابقة، أو تحتها كلها.

– أما حصان نيتشه، فإنها تبدأ بفصل بعنوان (العقوبة)، يسرده ضمير الغائب، عن كاتب تلقى نسخة من كتاب أبرزها لابنته قائلا: انظري أنا الذي كتبت هذا. فهتفت ساخطة، أنت نسخت كلّ هذا؟ ففضل أن يتركها في براءتها حيث لا أصالة ولا سرقة ولا انتحال، حيث الوسْم الشخصي يقتصر على شكل الحروف والغلاف))

– المؤلف الواقعي يكتفي بالنسخ ليس إلا، وستتردّدُ كلمة النسخ مرارا من المتن، لتؤكد أن الذي ينسخ، هو غير الذي يكتب، وبطبيعة الحال، هو غيره المنكتب.

أما بعد هذا التقديم في النصين، فسيعود السارد بضمير المتكلّم، ليستلم زمام السرد، لكنه في (ذ م) يعود في آخر النص مشطورا.

الشعر سردا، التاريخ والمعرفة سردا أو إشكالية تجنيس التجارب: – يبدو للمتهمين بالسرديات، أن الاحتفاء بالرواية السير ذاتية، هو انتقال من الأصل إلى الفرع، غير أن هذا لتـّصور يحتاج إلى تدقيق.

إننا إذا اعتبرنا الرّواية كتابة لتجربة، فإن التـّجريب في إطارها تجربة كتابة.أما أن يكتب روائي عن كتابته لتجربة، فإننا أمام كتابة لكتابة التجربة، فيما يمكن أن نمثل له بالميتارواية. أما أن يكتب عن تجربة للكتابة، فإننا نكون بإزاء حالة زائغة نمثل لها بأدب الرحلات، فإذا تأملنا الرواية السيرذاتية، وجدنا أنها أحيانا، قد تمثل جماع ذلك كله، بمعنى أنها تجمع الحالات الأربع، وفق الخطاطة التالية:

كتابة التجربة = الرّواية.

تجربة الكتابة = كل فعاليات التجريب في الرّواية أو غيرها.

كتابة كتابة التجربة = الميتارواية مثلا

كتابة تجربة الكتابة = أدب الرحلات مثلا

كتابة تجربة الكتابة + كتابة كتابة التجربة = الرّواية السيرذاتية

إن هذا الطرح، يدعمه في تصورنا، أن الرّواية جنس منفتح يخشى من الغلق، ولعل الرّواية السيرذاتية أقرب التجارب وسيلة للحيلولة دون ذلك.

الرّواية نص منفتح	السير	ذاتية
	=	=
	سيرورة	تذاوتا Interpersonnel
	=	=
	سيرا نحو	انفتاحا على الذوات الأخرى

لعلّ هذه القدرة على استيعاب إمكانيات تجريبية متنوعة، عائد في الأصل إلى درجة من الحرية، وعدم الخضوع إلى منطق داخلي صارم، حيث ترتبط الرحلة في الواقع بالرحلة في الكتابة بالرحلة في أغوار الذات، بدرجة اكبر من التلقائية، التي هي أقرب إلى الصدفة منها إلى التخطيط المحكم.

ولعل ذلك ما يفسر أن الخطاب في (ذ م) ينقسم إلى قسمين، كل قسم تحت عنوان (تسلسل الصدفة).

فمن حيث الانتقال في الزمان وفي المكان، ننتقل وفق الزمن الكرونولوجي، الذي يحدّد المكان، هكذا ففي فصل مراهقا في مراكش، يكون الحدث محددا بالمكان مراكش، ويكون المكان محددا بالزمان (المراهقة) وكل ذلك يختره (الأنا) السارد بل حدث صدفة، وأنحفر في الذاكرة كما هو.

في فصل بعنوان (شطر تجاه شطر) لمناقشة الميثاق السردي. هذه المرة على شكل "مشهد حواري" أو بالأحرى مواجهة.

أ: أصغ إليّ دون أن تخونني وإلا فاذهب والتهم الريح

ب: أصغي إليك وأخونك، تروي طفولتك، تدور حول حياتك الصغيرة التي ليست نموذجية في شيء، ولكن ما أخبثك وما أخبث ما تظن نفسك...))

في هذا المشهد، يعود اختلاف الضمائر، وتبدل المواقع، فيصبح المرويّ له مطالبا باحترام الميثاق السردي، وإمعانا في المفارقة فإن المرويّ يصر على (الخيانة).

– إذا صح أن نسمي الراوي في (ذم) الرّاوي المنشطر، فبإمكاننا أن نسمي الرّاوي في (ح ن) الرّاوي الملتئم، إذ يبدأ الاستهلال في (ذم) والمعنون: تسلسل الصدفة 2:

((مولدي استقيته طقسا مقدسا، رشفة عسل على شفتي وقطرة ليمون على عيني بهذا تنقلت باصرتي على الكون، وبتلك تنعش روحي، (وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم) مثني بمثني، فهل أبصرت النور أعمى عن ذاتي؟.....)) ص11.

ينبني الخطاب هنا على عدد من الثنائيات، وفي مستويات مختلفة، تومئ كلها إلى عالمين متناظرين أو بالأحرى إلى عالم منشطر.

((وتعودني زلقة لسان والدة بذاكرة غياب مزدوج في صدفة مزدوجة))* ص18.

((ويشطر العالم شطرين فأصفو)) ص24.

((لنتقدم ولنقسم الصف إلى عصابتين، عصابة تعرف، وأخرى تصطاد الذباب)) ص47.

((لتكن اللغة الفرنسية واللغة العربية....ينبغي تصور تلك الرغبة المجنونة في كتابة مزدوجة اللغة...لغتان في وضع ناب تعمل إحداهما في الأخرى تتراكبان تتكاتبان وفق أساس يتباين بنية وإيمانا ورائيا وحضارة)) ص137.

هذه الثنائيات يمكن أن نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر.

ثنائية الأنا / أنت، في فصل (شطر تجاه شطر)

ثنائية الغيرية شرق /غرب، في فصل (تقاطيع على الغيرية)

ازدواجية اللغة في فصل ملحق معالم

ثنائية الرجل / المرأة، في أغلب الفصول.

– في (ح ن) يلتقي الشرق والغرب، عبر عالم الكتابة والأدب، وتلتقي لغة الكتابة بكاتبها ((أيّا كانت اللغة التي تتكلمها كتبي فأنا أكلّمها بلغتي)) ص136.

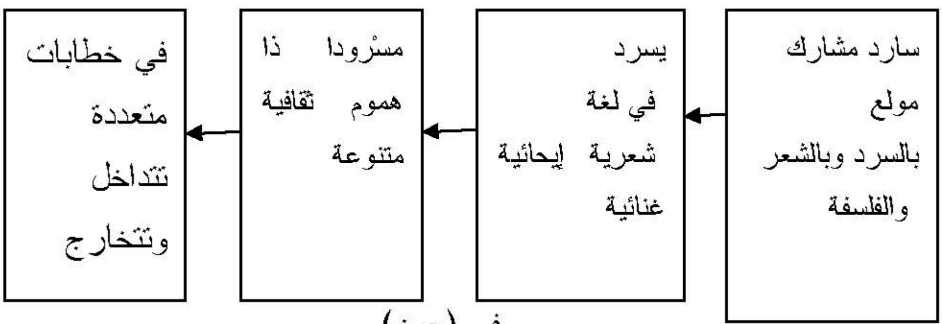
كما يلتقي الرجل والمرأة عبر الشعر ((كنت أحب كثيرا قصائدك قالت)) ص، لكن هنالك كثيرا، مما يجمع بين (ح ن) و(ذم) فمثلا.

في الذاكرة الموشومة	في حصان نيتشه
– ((اكتشفت الفلسفة مع أستاذ لبرالي)) ص78 – ((ما يدرس من الفلسفة في المدرسة ويلخص في بضع هفوات، لم يكن يفك عقد أحشائي فالثقافة كنت أبغيها في الاحتفال الشعري.......)) ص79 – ((كنت أكتب ويا له من عمل لا بأس فيه يغوي التيه، أكتب إذا الكتابة وحدها وسيلة للاحتفاء عن العالم))	– ((أكانت ذكرى الأستاذ هاليفي هي التي وجهتني إلى الفلسفة؟))ص167 – كنت لما اخترت الفلسفة أريد أن أتدارك عبث وجودي لكن العالم لم يصر أكثر قابلية للفهم.... كنت منذ أمد بعيد قد تخليت عن الشعر لكنه كان ملتصقا بجلدي – أخذت أكتب لا في البيت فحسب بل أيضا في الفصل، أثناء دروس الجبر والهندسة والجغرافية

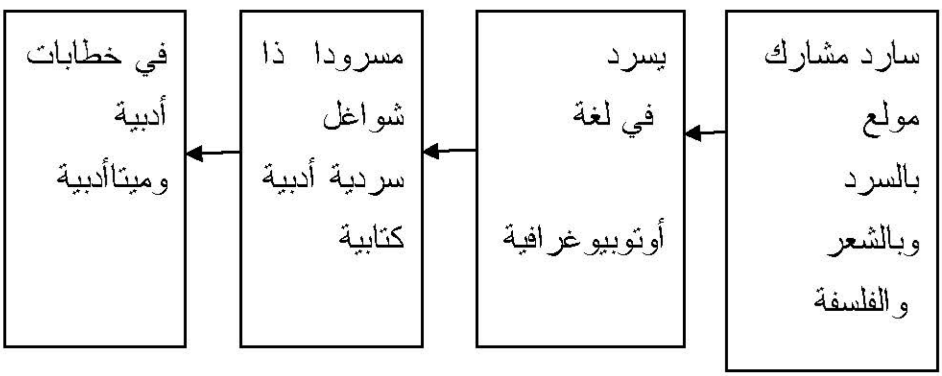
ص66 - ((بي خشية من المغامرة الرهيبة....أني لك أن تسيطر دون ارتعاش قصة حياتك وموتك سيرة ذاتية فريدة)) ص8.	والموسيقى. - سأدرك وقتذاك أن لا موهبة لي في الرّواية، لكن ماذا سأصنع في تلك اللحظة بحياتي المشدودة طول هذا الزمن نحو مثل أعلى يتراجع بقدر ما ظننته يقتر)) ص 166.

بكثير من الإيجاز، يمكن أن نشير إلى تداخل مقتضيات السرد، وتفاعل النصوص، وتعدّد الخطابات، في (الذاكرة الموشومة) و(حصان نيتشه) على الشكل التالي: مرايا تتقابل يرى فيها وجهه وقفاه وجنبيه.

في (ذ م)



في (ح ن)



- تجدر الإشارة إلى أن ضيق المجال لا يسمح إلا بدراسة مبسترة قد يكون فيها كثير من الإجحاف بحق المتن المدروس. فالنقد يطمئن لأسئلته، ويشتغل مقاربا أو مباعدا للمفاهيم، والرواية في تجريبها، ذاهبة صوب المغامرة، تحاول القبض على المتفلت المتنوع.... وهو كثير، ومتعدد فيما أسس، وفيما لم يؤسس. فتسعى إلى الإبدال الدائم....إنها فتنة المختلف والمغاير، الذي يسأل المفاهيم والقناعات. فيفاجئ أنطولوجيا التطابق.

الهوامش

---

*- إنّ مصطلح الخطاب، عرّفه القدماء أمثال علماء الكلام، وعلماء الأصول على أنه جنس من الكلام. ّأما عند الباحثين الغربيين، فقد عرّفه "هاريس" من منظور لساني، بأنه "ملفوظ طويل" أو عبارة عن ((متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة)).

- يراجع سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1989، ص17-18.

و يراجع عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص "المفهوم- العلاقة- السلطة"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008، ص 90-91.

1- راما سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع- ط1، بيروت، 1991، ص168.

2- جابر عصفور، زمن الرّواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1999، ص261.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- محمّد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص61.

5- جابر عصفور، زمن الرّواية، ص266.

6- حميد لحمداني: الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثّقافة، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1985، ص149.

7- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب دار الثقافة، ط1، المغرب، 1985، ص287.

8- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

9- محمد أمنصور، استراتيجيات التّجريب، ص60.

10- محمد ساري، محنة الكتابة دراسات نقدية، منشورات البرزخ، دط، الجزائر، ماي 2007، ص150.

*- يراجع محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب ص22 وص26، وأحمد اليبوري، تكوّن الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجا، مجلة آفاق العدد3، 4 1984، ص13-19.

11– محمد برادة، الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية، ضمن كتاب الرّواية المغربية، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ط1، العدد2، الرّباط 1971، ص142.

12– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص53.

13– يراجع حميد لحمداني، الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص390.

14– نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النّشر المغربية، ط1، الدّار البيضاء، 1980، ص326.

*– يُـــراجع البشير الواد ثوني (الناقوري)، مشكلة المضمون في الأدب العربي: الرّواية المغربية، مجلّة أفلام، العدد8، اكتوبر 1977، ص111.

15– سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص7.

16– يراجع مجموعة من الأساتذة: الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد الطباعة والنّشر، ط1، دب، 1981، ص5–13، رواية عربية جديدة لمحمّد برادة.

16– جابر عصفور، زمن الرّواية، ص265.

18– محمد عز الدين التّازي، الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النّظري والكتابي في الرّواية المغربية، كتاب الرّواية العربية واقع وآفاق، ص233.

19– صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشّعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص109.

20– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب، ص124.

21– صلاح صالح، سرديات الرّواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص164.

22– جابر عصفور: "زمن الرّواية"، ص 196 وما بعدها.

23– نبيل سليمان: ((جماليات وشواغل روائية))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص46.

24– عبد الكبير الخطيبي: "الذاكرة الموشومة"، تر: بطرس الحلاق، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1، 1984.

25– عبد الفتاح كيليطو: "حصان نيتشه"– تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 2005.

26– عبد الفتاح كيليطو، حصان يتشه.

27– رواية لريمون راديقي.

28– أحمد فرشوخ: "جمالية النص الروائي". دار الامان– ط1 1996، ص11.

29– امبرتوايكو: ((ست نزهات في غابة السّرد)) تر، سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، د ط، الدار البيضاء، 2005، ص48.

30– فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص32.

31– الذاكرة الموشومة ص11.

32– حصان نيتشه، ص137.

*– في النسخة بالفرنسية Mémoire ou mère

التعدد الصوتي من خلال السخرية في المنظور التداولي

د. حمو الحاج ذهبية

جامعة تيزي وزو

إنّ علاقة الإنسان باللغة وثيقة إلى حد كبير جعلته لا يستغني عنها منذ ميلاده، فقد اعتاد عليها مثلها اعتاد مشاهدة الشمس والنجوم. ولأن نظر الإنسان إلى اللغة من حيث هي وسيلة، فهو غير مخطئ في ذلك، إلا أنّها تتجاوز هذا الغرض بكثير، فعن طريقها يمكن التعبير عن مكنونات النفس، وعن فرحها وضيقها، وعن طريقها يمكن الوصول إلى درجات عليا من العلم والمعرفة، ومن ثمة فعدم الاستغناء عن اللغة أمر مبرر، وفي الآن ذاته يحمل الإنسان إلى الكشف عن كينونتها، وماهيتها وآليتها.

إنّ البحث في اللغة قديم قدم وجود الإنسان، فقد وجدناه يربطها بالطبيعة وبمواضعة الأشخاص تارة، ويربطها بالفلسفة والدين تارة أخرى، وعلى مرّ العصور والأزمنة اكتسبت اللغة مفاهيم متعددة إلى أن استغلها الدرس اللغوي الحديث من حيث هي وسيلة للتواصل ووسيلة للتأثير والتأثر والإقناع، وبهذا المنظور يمكن الإحالة إلى القصد من وراء استعمال اللّغة، الاستعمال الذي يتطلب اكتمال كل عناصر العملية التخاطبية.

والسخرية ضمن الاستعمال اللغوي تنطلق من قصدية توظيف أكثر من صوت قصد توصيل الرسالة/ الخطاب، والاحتماء بصوت كلما تطلب الأمر ذلك، فهي على شكل لعبة مزدوجة، الغاية منها الوصول إلى الهدف المنشود والمتمثل في الإساءة غالبا، إلا أنّ وجود الازدواجية تلك تسمح للمتكلم بعدم

تحمل المسؤولية فيما يقول، فيمكن الحديث عن الإستراتيجية التواصلية التي تحتكم إلى آليات الظاهر والخفي من القول، وإلى التعدّد الصوتي.

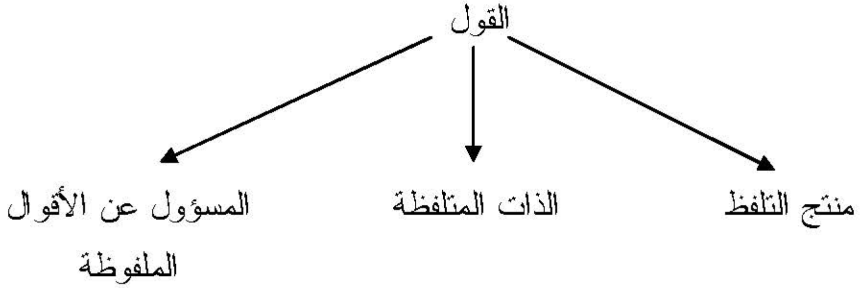
تمسّ إشكالية التعدّد الصوتي هوية الذّات المتحدثة، والمتكلم، والمتلفظ، وهي أطراف تتحدد في:

1. المنتج الطبيعي أو الحقيقي للملفوظ (الشخص المتحدث أو الكاتب).

2. الأنا (الذّات المتحدثة) التي تأخذ موقع المتلفظ.

3. المسؤول عن الألفاظ الكلامية، إذ كلّ تلفظ يحقق فعلا كلاميا مميزا

وإذا أخذت هذه الأطراف على أنها أوضاع، فإن هذه الأخيرة تتحقق في التواصل الكلامي غالبا، فإذا قلت لأحد: "**إني راحل إلى بلاد غريبة**" فإني وفي الوقت نفسه أكون: منتج التلفظ، وأكون الشخص الذي يتصادف مع الذّات المتحدثة، والمسؤول عن إثبات القول.



إلا أنه في بعض الأحيان يجب التفرقة بين هذه الأدوار حتى تتضح الظواهر اللسانية، فما هو استعمال تداولي للغة هو أيضا كذلك بالنسبة للخطاب الأدبي الذي يفترض نوعا من التواصل الذي يتجاوز التبادلات اللسانية العادية، ففي أغلب الأحيان يقتفي المؤلف طرقا تؤدي به إلى التعبير عما يريد دون تحمل مسؤولية أقواله، فهو يوكل تلك المهمة لأشخاص آخرين يضعهم في الواجهة، وبالتالي يمكن الرجوع عن الجانب الظاهري والخفي في العملية التخاطبية فيما يتعلق بالشخصيات خاصّة.

إنّ أول من تحدث عن تعدّد الأصوات Polyphonie هو باختين BAKHTINE[1]، وهو المفهوم الذي طوّره أوسوالد ديكرو Ducrot للحديث عن التعددية الصوتية، بمعنى تعدّد الأشخاص في العملية التخاطبية. فقد ميّز ديكرو في هذا المقام بين الذّات المتحدثة والمتكلم. تلعب الذّات المتحدثة دور المنتج للتلفظ، أو هي ذلك الشخص الذي يسمح له بإنتاج الملفوظ، وذلك في ظروف فيزيائية وعقلية محدّدة، بينما يلعب المتكلم دور المسؤول عن فعل الكلام.

إنّ مفهوم المؤلف في العمل الأدبي يأخذ معلم الشخص الذي كتب أعماله بقلمه، ولكنه يأخذ أحيانا دور الشخصية ضمن ذلك العمل سواء كانت الشخصية ظاهرة أو خفية، فالمؤلف هو الأنا الثانية للكاتب، ولهذه الأنا وظيفة حتمية، يقول رولان بارث: "إنّه في الوقت نفسه الذي ينتج المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي أناه الثانية أو الأنا الروائية الثانية أو مؤلفا ضمنيا، أو مؤلفا مجرّدا..."[2] وإنّ كان العمل يختلف نوعا ما في السخرية، إلاّ أنّ بينهما نقاطا مشتركة حيث نجد مؤلف القول الساخر يقدم أنا أخرى دعيت في المنحى التداولي الحديث بالمتلفظ Enonciateur.

ليس المؤلف هو الشخص الوحيد الذي بإمكانه قول (أنا) في النص، وإنّما نجد سرودا Narrations تقدم أشخاصا وهم يتلفظون في حال الخطاب المباشر ويتحملون مسؤولية تلفظاتهم في حال دورهم كمتكلمين.

إنّ الشخص كصوت ينتقل في أثناء العمل الساخر من وضعية اللا-شخص*[3] non personne إلى وضعية المتكلّم، وهي ميزة الخطاب المباشر الذي نجد فيه إمكانية إقحام تلفظات ذوات أخرى في تلفظ المؤلف الحقيقي، ويتم ذلك كله في كنف مسؤولية المؤلف إلى جانب عوامل أخرى من عمله الأدبي.

إنّ الحديث عن الصوت يؤدي إلى الحديث عن الصورة أو Echos التي جاءت كمفهوم من البلاغة القديمة، فصورة أيّ شخص تظهر من خلال أقواله، هذا في العموم، أمّا عند أرسطو في خطابته فإنّها تمثل الصورة التي يقدّمها المخاطب (الخطيب) بصفة ضمنية عن نفسه من خلال طريقة كلامه، أما حديثا، نجد ديكرو[4] Ducrot يحدّد الصورة بالشخص ذاته أي ما يمثله حقيقة من حيث كونه فردا ومتلفظا في الآن ذاته.

وظف تحليل الخطاب مفهوم الصورة Ethos حديثا، فأصبحت شاملة في الخطاب المكتوب والخطاب المنطوق، والصورة تستلزم تحديد الشخص كمتكلم والشخص المتلفظ الذي يتحمل المسؤولية، وفي هذا يجب أنّ نولي الاهتمام للحركات وطريقة اللّباس وعلاقة المخاطب بغيره... وبذلك فهو يتحمل مجموعة من الصفات النفسية والجسمية. وفي حقيقة الأمر، تلعب الصورة دورا هاما في التخاطب الاجتماعي، فهي التي تمنح الشرعية للمعايير الأخرى التي تتدخل في انسجام الخطاب.

إنّ المتكلم يتخذّ في نص واحد عدّة صور، والنصوص على اختلافها ليست معزولة عن "صوت" وعن "نبرة" خاصة، وقد نكون على خطأ مثلما كانت البلاغة القديمة*- إذا خصصنا الصورة للّذات المتحدثة فقط، لأنّه انطلاقا من خاصة الثنائية التخاطبية، يجب أن نجعل للمتلقي صورة. إنّ النّص يكوّن نوعا من الصورة لهذا المتلقي ويحمّله ملامح مختلفة، فمكانته إذن ليست دون أيّة خصوصية.

يحتمل التلفظ وبطرق مختلفة حضور المخاطب بشكل ضمني أو ظاهري في الملفوظ، ونظرا للدور الذي أسند لهذا الطرف في العملية التخاطبية فضّل الكثير من اللّسانين ومن بينهم كليولي Culioli تسميته بالمتلفظ المصاحب Co-énonciateur بدل المخاطب أو المرسل إليه[5] ومن

الملاحظ أنّ المؤلف هو الذي ينتج نصّه، ويفترض متلقا معيّنا، أو يمكن القول أنّ المتلفظ يقتفي إستراتيجية محدّدة تتوقع طرفا آخر يتقبل القول الساخر ويفهمه إلى حدّ ما، يقول إمبراطور إيكو في هذا الصدد: "لكي ينظم المؤلف إستراتيجيته النصية عليه أنّ يرجع إلى سلسلة من القدرات التي تعطي المضمون للعبارات التي استعملها، وعليه أن يتحمل أنّ مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه..." (6)

تعدّ السخرية ضمن المجازات البلاغية، وذلك إلى جانب الاستعارة، ومجاز الإيجاز، والمبالغة l'hyperbole. إنّ المجاز- كما هو معروف- يعني أنّ يحمل الملفوظ معنى آخر إضافة إلى معناه الجانبي، والسخرية باعتبارها كذلك تتحدد بأن يقول المتكلم سواء عن استهزاء أو تهكم عكس ما يعتقد فيه(7)، فيمكن الحديث هنّا عن الجمل المتعاكسة أو المتضادة.

إنّ السخرية باعتبارها نوعا من العمل التواصلي ليست بحديثة العهد، فالتراث اللغوي العربي يزخر بمظاهر السخرية أو التهكم، فقد ألفت كتب في غاية الروعة والجمال، تحتكم إلى تقنيات منظمة، وآليات محكمة نادرا ما نجد لها مثيل، وكانت مفخرة العرب في ذلك الزمان، إذ عبرت عن حبّهم وكراهيتهم وهجائهم ومدحهم ما جعل العرب يتسابقون إلى الإتيان بالأمثل والأعقد والأجود. أمّا في الفكر المعاصر فإننا نجد بعض الباحثين من اقترحوا العودة إلى ظاهرة التنويه أو الذكر La mention تبنيا لمفهوم مانقونو Mainguenau وهم يحيلون في هذا إلى التفرقة الكلاسيكية بين ذّكر الكلمة من جهة واستعمالها من جهة أخرى.

تحمل الكلمة معنى أثناء الذكر، بينما في أثناء الاستعمال فهي تحيل إلى مرجع آخر، فلو أخذنا السخرية بمفهوم الذكر أو التنويه فذلك يعني اعتبارها نوعا من الاستشهاد أي ذكر قول متكلم يقول شيئا في غير محلّه، ومن جهة

أخرى عدم اعتبارها صورة Ethos أو جملة ضدية مثلما نجد ذلك في البلاغة القديمة حيث نقول عكس المعنى الجانبي.

لقد أسست البلاغة مفهوم السخرية على وجود تناقض منطقي في الدلالة العامّة للملفوظ ممّا يفسر التعريف الشهير: "السخرية صورة نمّرر من خلالها عكس ما نقول". وإذا أردنا ربط السخرية بالتعدّد الصوتي، فذلك يحيلنا إلى البحث عن المتكلم الحقيقي والمسؤول عن الكلام أو الأقوال.

يحتمل في السخرية وجود صوت مختلف عن صوت المتكلم ذاته، فيمكن الحديث هنا عن الشخصية مثلما نجدها في المسرح، إذا نقدّم لها دورا ونجعلها أمام ذات ووراء شخصية معينة، فهذه الشخصية في حال السخرية تقول شيئا في غير محله، وبذلك يبتعد المتكلم عن طريق النبرات والإيماءات، وكأنه يحدث فاصلا بين شخصيتين ويحاول إبراز ذلك، فهو في حالة تقليد للشخصية التي تتحدّث بطريقة غير لائقة.

ينظر ديكرو[8] Ducrot إلى الحديث بطريقة ساخرة من حيث توزيع الأدوار على المتكلم والذّات المتحدثة، فعلى المتكلم (س) أن يأخذ وضع المتلفظ (ع)، وبالتالي فهو أي المتكلم (س) لا يتحمل مسؤولية هذا الوضع، وباعتباره المسؤول عن التلفظ، فإن (س) باعتباره متكلما غير ممثّل في (ع).

إنّ هذه "الوضعية السخيفة"[9] مثلما يدعوها ديكرو حاضرة في التلفظ الساخر، ولا يتحملها المتكلم (س) في الآن ذاته- مادام هذا الأخير مسؤولا عن الكلمات أو العبارات فقط، بينما الآراء فهي مرتبطة بالشخص (ع)- فهو يحاول أن يبين ابتعاده إزاء الرأي السخيف، وكأنه يريد الانفصال بشخصه عن الشخص الذي تقمص دوره.

يبدو أنّ السخرية مثل أيّة ظاهرة لغوية قابلة للتصنيف والتحليل، فإذا بدأنا بالتصنيف فإننا سنحيل إلى بروندونر[10] A. Berrendonner الذي ينطلق من المبدأ الدلالي ليميّز بين الجمل المتضادة (س و ع)، فنجد عنده:

1- التضاد الصريح:

إنّ س وع جمل موسومة بشكل صريح في المحتوى الجانبي للملفوظ، فالأمر يتعلق في أغلب الأحيان بما يدعى في المنظور التداولي بالمثبت والمفترض Posé et présupposé حيث أن التقاءهما الضدي ينتج أثرا قليل الاختلاف.

2- الحقيقة الضدية:

يمكن الحديث هنا عن الحقيقة الضدية عندما يمكن تكذيب الجملة (س) الموسومة صراحة في الملفوظ عن طريق معلومة مقامية أو سياقية ضمنية، إلاّ أنّ المتخاطبين بإمكانهم الكشف عنها، ويمكن القول أنّها واضحة، وهذا من قبيل "**ما هذه الشمس المحرقة**" في حين أنّ "**الأمطار تهطل بغزارة**".

3- التضاد الضمني :

ينتج التضاد الضمني عندما يسمح الملفوظ باستنتاج تضادين ضمنيين، وذلك عن طريق عمليتين إنتاجيتين مختلفتين، وبالتالي تكون كل من الجملة (س) والجملة (ع) مستنتجة وحسب بروندونر Berrendonner يمكن تفعيل مثل هذا النوع من السخرية فيما يدعى "بالسذاجات الحجاجية الخاطئة".*

إنّ تواجد السخرية في القول يوجهها نحو الحذر، إذ علينا الوصول إلى المعنى المقصود مهما اختلفت الأقوال ومهما تكن بنيتها السطحية، وهذا ما يبين الغياب الكلي للتجانس في المظاهر المكونة للسخرية في حال اجتماعها.

ومثل هذا التعقيد يفرض على المتلقي أو المحلل العودة إلى بعض الآليات التداولية، ثمّ أنّ نعرّف السخرية على أنّها تضاد أو تعاكس يعني الاحتكام إلى

مستويات تحليلية مختلفة من "تلفظية، وسياقية، وتصريح وتضمين، إلاّ إن طريقة تفكيك السخرية والوصول إلى الحقائق المقصودة ليست بالعمليات السهلة، ويمكن أن توجهنا إلى تفرّعات مختلفة، فأحيانا نجد في الملفوظ ما يدعى بالخطاب المنقول•[11] le discours rapporté، الذي كان يعبر عنه بالخطاب غير المباشر، وأحيانا أخرى يجب البحث في معارف المتكلم حول الحقيقة المرجعية، بمعنى البحث في كيفية ترتيب الأوضاع (الأوضاع اللّغوية التي تحدثنا عنها سابقا والمرتبطة بالذّات المتحدثة والمتكلم)، ثم في بعض الأحيان يجب مقارنة مقصدين حجاجيين مختلفين (متناقضيين).

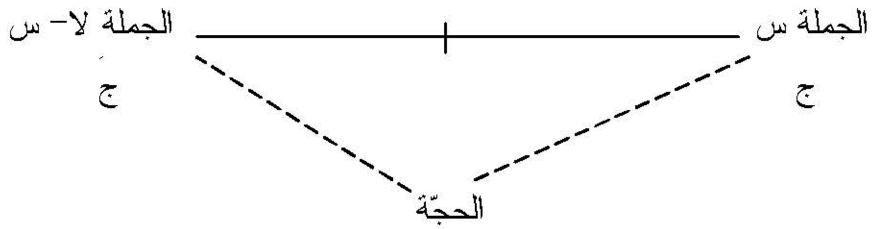
ومن الملاحظ أن مفهوم "التضاد" لا يكفي لتوحيد كلّ الظواهر، ثمّ أن نجعل من السخرية مجرّد "تضاد" بحاجة إلى عناصر أخرى، لأنه لا تبرز خصائص السخرية من حيث اختلافها عن أشكال التضاد الأخرى التي ليست بسخرية أساسا مثل الكناية أو الاستعارة أو التورية... إذ أنّ كل صورة مجازية ترتكز على تحديد التضاد الدّاخلي للملفوظ.

تتأسس مختلف الأوجه البلاغية من استعارة وأفعال انجازية♦ على مبدأ "التضاد" إلاّ أنّها تختلف عن السخرية التي تحتمل أوّل خاصية وهي أنها تنتج في حضور ظروف محدّدة، فقد لوحظ أنّ بعض الجمل الساخرة قابلة للتأويل التضادي وأخرى غير قابلة لذلك.

فلو أخذنا الجملة التالية: "**سوف أدخل إلى البيت الآن**"، فإنها لأوّل وهلة تبدو صعبة التأويل من حيث أنها جملة ساخرة لأن كل العناصر التي تتضمنها لا توحي إلى ذلك، بينما نلحظ العكس تماما في جملة قيمية في أثناء قول: "**إنه ذكي**" أو ("**يا للذكاء**"! c'est malin) التي تحتمل تأويلا تضاديا، وفي كلتا الحالتين لابد من الاستناد إلى بعض الظروف المقامية السياقية وبعض الخلفيات التي توجه الحكم توجّها معينا.

إنّ ما يجعل الجملة تضادية أو ساخرة بالنسبة لبروندونر هو امتلاكها لقيمة حجاجية (يقصد من القيمة الحجاجية كل ثنائية جملية (س ولا− س) تسمح بتحديد نوعين من الملفوظات، فنجد النوع (ج) الذي يمثل كلّ الحجج المستعملة لصالح (س)، والنوع (جَ) الذي يمثل كلّ الحجج المستعملة لصالح (لا−س)، وبتعبير آخر هناك إمكانية للتضاد حول (ع) إذا كانت (س) في زمن معين من الخطاب معترف به كحجة مفيدة في اتّجاه نتيجة تعاقبية. والوصول إلى القيمة الحجاجية رهين العناصر التي تتدخل في التضاد، فهذه العناصر− التي تتوقف وظيفتها الدلالية عند إعلان الحكم القيمي الذي يحمله المتكلم− هي وسائل لسانية أساسية للحجاج، وتستعمل دائما في عملية تحديد الموقف الحجاجي.

وفي هذا الإطار الذي يحتكم فيه إلى الوسائل اللسانية، يمكن وضع خصوصية للتضادات الساخرة في نطاق فائدتها الحجاجية، إذن السخرية كصورة تتميز مقارنة بالأشكال الأخرى− كونها تضاد حامل لقيمة حجاجية. والقيمة الحجاجية لجملة ما هي انتماؤها إلى ج أو جَ، وكلا النوعين يعملان في اتجاهين مختلفين، إذ لا يمكن أن نجد جملة خادمة للحجاج في اتّجاهين متعاكسين (أي أنّها حجة تتجه سواء إلى الجملة (س)، أو نحو الجملة (لا− س).



يبدو أنّ هناك قانونا أساسا للانسجام، أو مسلمة خاصة بالمنطق الطبيعي أو التضاد العقلي حيث يمكننا التراجع في أيّة مناسبة، وبالتالي تخضع السخرية لهذا القانون، فالفعل الساخر ينتج عندما يدخل الملفوظ في توجهين متضادين، ومن ثمة إدراك التضاد.

لا تكمن السخرية في إثبات حالة الأشياء وضدّها فقط، ولكن تكمن في تقديم الحجّة المضادة إلى جانب الحجّة الرئيسية، وبالتالي قولنا: "**عمر شخص ذكيّ جداً**"، وبنبرة مميّزة يجعلنا نؤول من الوجهة الجانبية أنّ: "**عمر من الأشخاص الأذكياء الذين يمكن الاستماع إليهم**"، ومن الوجهة الضدية أن نؤوّل الجملة من حيث أنّ "**عمر من الأشخاص الذين يجب أن نحذر منهم**"، وبذلك عن طريق ملفوظ واحد يمكن أنّ تسمح بفهم عكس ما نقول، ويمكن القول أنّ السخرية ما هي إلاّ تضاد حجاجي يجعلنا نختفي وراء صوت آخر ممّا يفضي إلى عدم تحمل مسؤولية أقوالنا، وهو ما يحيل في المنهج التداولي الحديث إلى القول المضمر◊.

إنّ القيمة الحجاجية للملفوظ يمكن أن تكون تارة خاصية تميز المدلول الأوّلي، وتارة أخرى يمكن أن تكون خاصة متفرّعةّ قابلة للإحصاء مثل القول المضمر، وبتعبير آخر فإن المحاجة L'argumentativité خاصية تميّز التلفظ، لا يقوم الملفوظ بوجود هذه العلامات الحجاجية إلاّ بتقديم المعلومات المتعلقة بالقيمة الحجاجية التي ينبغي إعطاؤها للتلفظ.

إنّ السخرية باعتبارها صورة يمكن أنّ تحلل بمصطلحات التعدّد الصوتي[12] polyphonie لأنّها تقوم بإيجاد هيئتين تلفظيتين، إذ يقوم المتكلم بتمرير ومن خلال قوله مصدرا تلفظيا آخر يبرزه بوضوح كقول ساخر مبيّنا انطلاقا من هذا الموقف تفوقه. يرافق التلفظ بالضرورة علامات تبين المسافة وتسمح للمتلقي ملاحظة التباعد الكلامي.

وإذا اعتبرنا السخرية كفعل للتواصل، فإنّ التساؤل المطروح سوف يركز على كيفية انجاز السخرية" أو "كيف تتم السخرية؟"، وهو ما يحيل الباحث مباشرة إلى سبربر رولسن[13] Superber et Wilson الذين يصفان السخرية كفعل للتنويه.

إنّ العمل الساخر بالنسبة لسبربر وولسن هو أن ننتج ملفوظا بتوظيفه ليس كاستعمال فقط، ولكن كتنويه لشيء وللحديث عنه وإبراز المسافة التي نتّخذها إزاءه وبالتالي تقترب السخرية من الخطاب المنقول، ذلك أنّه يمكن تأويل كلّ الأقوال الساخرة كتنويهات حاملة لخاصية الصدى، الصدى القريب أو البعيد، الصدى المرتبط بالأفكار أو بالجمل، الصدى الحقيقي أو الخيالي.

يمكن اعتبار السخرية مهما كان نوعها تنويهات لجمل، تؤوّل هذه التنويهات على أنّها صدى لملفوظ أو لفكرة حيث يشير المتكلم إلى نقص في الدّقة والإفادة.

يبدو هذا المفهوم المقدّم للسخرية صحيحا في الأساس، فهي تفسّر الازدواجية التلفظية التي أثارتها بلاغة الصورة مرات متعددة. إنّ الحديث عن ازدواجية التلفظ يعني الحديث عن مستويين للتلفظ، فعندما نمارس الفعل الساخر، فإنّنا نمارس تلفظات ت1 متعلقا بتلفظ سابق أو ضمني يدعى بـــ ت0 نرفض تقبله، فنجد مثلا في البيان والتبيين للجاحظ(14): "وأتى أزهر بن عبد الحارث رجل من بني يربوع فقال: "**ألا أدخل؟**" قال: "**وراءك أوسع لك**"، نلاحظ أن المخاطب مارس تلفظّا ت1 وهو تلفظ ساخر، وهذا في مقابل التلفظ السابق ت0 والضمني الذي يحتمل مفهوم عدم الدخول. ونجد الأمر نفسه في أقوال أخرى أدرجها الجاحظ في باب "اللغز في الإجابة" ومنها: "...قال: "**إن الشمس أحرقت رجلي**"، قال: "**بل عليها يبردا**". قال الحجاج لرجل من الخوارج: "**أجمعت القرآن؟**"، قال: "**أمتفرقا كان فأجمعه**"، قال: "**أتقرأ ظاهرا؟**"، قال: "**أقرؤه وأنا أنظر إليه**"، قال: "**أتحفظه؟**"، قال: "**أخشيت فراره فأحفظه؟**".

إنّ السخرية تتضمن كلّ آثار التلفظ المزدوج (ت1 وت0)، وبمعنى آخر، فإن (ت1) تحقق جملة ليست في حقيقة الأمر إلاّ حكما حول (ت0)، ويمكن أنّ نميّز ضمن أفعال من هذا النوع حالات متعدّدة أهمها، التنويهات الصريحة.

mentions explicites[15] يظهر في مثل هذا النوع أنّ مسؤولية إنتاج التلفظ منعدمة بالنسبة للناقل ، فهو غير مكلّف بتحمل مسؤولية المحتويات الخاصّة بـــ (ت0)، ثم من النّاحية التركيبية يمكن عزل مكونين على الأقل في الملفوظ الدّال: من جانب نجد "الاسم" الذي يحيل إلى ت0، ومن جانب آخر نجد ما قيل (أو المدلول) عن ت0، بمعنى مسند مقدّم لهذا الاسم.

إضافة إلى هذا كلّه، يمكن إثارة مشكلة المرجعية المبهمة لهذا النوع من التنويه، لأنّ الملفوظ يمثّل شبكتين من الاستعلام الابهامي المحكم السبك، تتموقع الشبكة الأولى في حدود الاسم المتعلق بالتلفظ ت0، في حين تتموقع الشبكة الثانية خارج هذه الحدود وتحيل إلى ت1، وبالتالي يتبين أنّ التنويه التلفظي غامض من حيث المرجع، إذ أنّ المبهم الموجود في الملفوظ المنقول يأخذ دائما قيمته إزاء التلفظ (ت0)، والسؤال المطروح: في حالة عدم وجود (ت0) هل يمكن الحديث عن السخرية؟ وماهي النتائج المنتظرة، أي قول الحقيقة التي نريد إيصالها ولكن في شكل ساخر أو تهكمي؟

قوانين السخرية:

بعد التعرّض لكيفية حدوث السخرية "من حيث هي فعل تواصلي يحتكم إلى آليات محكمة، يبقى الحديث عن عمل السخرية وأهدافها.

إنّ الغايّة من توظيف السخرية فيها إجماع، بحيث اتفق على أنّ تكون لقول السوء عن الآخر، فهي إمّا استهزاء أو تهكم، وبالتالي يمكن الإحالة إلى سوء النية أو الخبث، وعند استغلال الوجه المجازي للسخرية يمكن اعتبارها سلاحا للدفاع عن الآراء ووجهات النظر دون التكفل بمسؤولية ذلك، لأن الشخص الساخر هو الذي يقول كلّ شيء من وراء حجاب، أي إمكانية إنكار القصد الذي يرمي إليه.

إنّ الفعل الساخر يؤخذ بالاستناد إلى مفهوم قول السوء، إلاّ أنّه يمكن ملاحظة حالتين متمايزتين: فالجملة الإيجابية في قولنا: "**إنّه ذكي**"، أي تدلّ على حكم قيمي في صالح الموضوع الموصوف، تتعرض هذه الجملة إلى استعمالات ضدية متعدّدة.

وذلك مقارنة بالجملة السلبية من قبيل "إنّه خسيس"، فالجملة الأولى تسمح بفهم ما تسمح به الجملة العكسية (الثانية)، بينما لا يمكن تأويل الجملة الثانية إلاّ بما تحمله من معنى، وبالتالي يمكن الحديث عن علاقة الاحتواء أي أنّ الجملة الثانية محتواة في الأولى من حيث المعنى والفعل الساخر، ولا تساوي المعنى المرادف للجملة الأولى.

إنّ مثل هذا الخلل التناظري Dissymétrie بين الجملة الإيجابية والجملة السلبية يفسّر بما يدّعى بالوظيفة السجالية [16] للسخرية، فإذا كانت السخرية في هذا المثال تهدف إلى قول السوء، فإنّنا نتصور أنّ التضاد يمكن أنّ يطبق على الجملة الأولى، وليس على الجملة الثانية، ثم أنّ السخرية في الجملة الأولى تؤدي بالتضاد الذي تثيره إلى حكم غير أيجابي، بينما في الجملة الثانية فإن التضاد الذي يمكن إحداثه سيؤدي لا محالة إلى المعنى القريب من الأصلي، إلاّ أن مثل هذا التحليل غير كاف، إذ في بعض الأحيان نجد جملا من قبيل: "**إنّك خسيس**" وهي جملة سلبية ولكن لا تفسر التفسير السابق، لأنها وردت في سياق محدد يسمح بفهم المعنى المقصود مباشرة على أنه سخرية، وهذا إلى جانب ما يدعى بتأكيد المدح بما يشبه الذّم في السخرية التي من خلالها نقدّم مدحا في صيغة معاتبات.

من هذا المنظور، كثيرا ما نجعل من الفعل الساخر مجازا، إذ يتم بتحديد التحويل الدلالي من المعنى الأصلي إلى المعنى التصوري الذي يكون معنى معاكسا، وممثلا للمعنى الحقيقي الملفوظ، وهو المعنى الذي يرغب المتلفظ إفهامه

أو إيصاله للمتلقي، وفي الآن ذاته هو المعنى الذي يجب أن يتعرّف عليه هذا الأخير، إذن يمكن القول أنّ الغاية من السخرية هي إبراز المعنى التصوري.

ولكن هل يكمن الهدف الحقيقي للسخرية في المعنى التصوري؟، فإذا كانت الغاية تكمن في إبراز المعنى التصوري عكس المعنى الحقيقي، فإنّ المتلفظ بالجملة الأولى "**إنّه ذكي**" يحسّ بالحاجة إلى هذه اللّفة الاستعــارية Détour topologique للتعبير عن رأيه الحقيقي، والسؤال المطروح: لماذا نحث بحاجة إلى ذلك؟ ولو أخذنا بهذه النظرة فإنّنا سوف نحصر الجمل في معناها الحقيقي ولا تتجاوزه، وهو ما يصبح غير معقول، إذ أنّ الأقوال حاملة لمعان متعدّدة، الأمر الذي تؤكده النظرية السياقية[17]، فيمكن الحديث عن تراتبية المعاني أو تسلسلها التي توصلنا إلى المعنى الحقيقي بتجاوز كل المعاني الخاطئة.

القـــــول

|

المعنى الأوّل (خاطـــــئ)

|

المعنى الثاني (خاطـــــئ)

|

المعنى الثالث (خاطـــــئ)

⋮

المعنى (س) (الصـــحيح)

والحديث عن معنيين متعاكسين يؤدي إلى مسألة الاختيار بينهما، ولكنّهما يعملان في تكامل، إذ كل معنى يترك مجالا للآخر حيث يمكن الانتقال بينهما، وربّما أكثر من ذلك إذ يمكن الوصول إلى معنى عن طريق معنى آخر بواسطة الاستنتاج، وتقبل صحة معنى أوّل يعني تقبل صحة معنى ثان... وهكذا. وفي

هذه الحال، يتبين أنّ السخرية شكل من أشكال التناقض التلفظي Forme de paradoxe énonciatif، والنظرية الدلالية التي تفرض تراتب المعاني لن نتمكن من الوصول إلى تحديد طبيعتها. وإلى جانب كون السخرية مجازا، أو لها وظيفة سجالية أساسية، فإن لها أيضا وظيفة أساسية وهي الدفاعية، فبعيدا عن غرض الاعتداء، فهي تستخدم أيضا للتحذير من بعض الصيّغ التهجمية، هجومات من طبيعة سميائية تظهر من خلال بعض المعايير التواصلية، وبعض الفرضيات التي تؤدي إلى الانخراط في التركيبية اللسانية الاجتماعية.

ومن خلال ما سبق ذكره، يتبين أنّ توظيف السخرية باعتبارها تناقضا حجاجيا يسمح للمخاطب بالمحاجة دون تحمل النتائج، بمعنى دون خطر الانغلاق التكراري، ولا خطر العقوبة التي تنجر عن عدم الانسجام، فأن نسخر من أحد يعني أنّ نضع خطابنا في مقام الحجّة، ولكننا نحاجج في نطاق مستويين: التلفظ والملفوظ، حيث يتضمن أحدهما الآخر، إنّ الملفوظ الساخر في نظر بروندونر يفترض بمحتواه وبصفة مسبقة وجود معيار حيث ينبغي الاختيار بين تكرار وآخر، فالسخرية وسيلة للهروب من قانون الانسجام، فهي غير منفصلة عن القيمة الحجاجية التي تجعل المتكلم حرّا في مواصلة الحديث والاستنجاد بمختلف المعاني التي يمكن أن تتصل بها، ثمّ إنّ المتكلم لا يتعرض للعقاب، إذ لا يمكن الحكم عليه بعدم المواضعة، فيمكنه الاحتماء بأية قيمة حجاجية بهدف تأكيد ملاءمة التلفظ للسياق.

إن السخرية شكل من أشكال التواصل، تسمح بإيصال ما يريده الإنسان في صيغة المزاح الذي يقدم له شرعية قول ما يقول، وإذا حكم عليه بالإيذاء فإنه يحتمي بغير المقول، وهو ما تبلوره النظرية التداولية الحديثة في القول المضمر، الذي يفترض تعارف كل من المخاطب والمخاطَب على الأقوال وذلك بالعودة إلى معارفهم السابقة وبعض الخلفيات المشتركة.

الهوامش

---

(1) M.Bakhtine, principes dialogiques, par T.Todorov, édition le seuil, Paris 1981.

(2)– رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ت بحراوي، عقار، القمري، مجلّة آفاق، العدد 8–9، ص21.

* اللا–شخص هو الشخص الذي ليس له دور أو الشخص الثالث، إلا أنّ عند سرفوني "يعد أساسيا، ولكنه لا يحمل علامة.

(3) J. Cervoni, l'énonciation, presse universitaire de France, Paris 1987, p30.

(4) O. Ducrot, le dire et le dit, édition de minuit, Paris 1984, P200.

(5) Mainguenau, éléments de linguistique pour le texte litteraire, Dunod, Paris 1993-P06.

* اهتمت البلاغة القديمة بالصفات المقدمة للخطيب، وكذلك الصورة أو الصور التي يجب أن يظهر عليها، بينما تجاهلت الطرف الآخر الذي هو الملتقي، ولم تقدم له أيّة صورة وكأنه طرف غائب أو مجهول.

(6) إمبراطور، إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن، مجلّة آفاق، ص140.

(7) D. Mainguenau, éléments de linguistique pour le texte litteraire, p83.

(8) O. ducrot, le dire et le dit, P 211.

(9) Ibid, P211.

(10) A.Berrendonner, éléments de pragmatique linguistique, éditions de minuit, Paris 1981, P176.

* في هذا المقام، بدل تقديم حجّة لتعيين معنى معيّن، فإنه يتم تقديم حجّة لتقديم معنى معاكس.

• – يمكن أن ننقل عبارات شخص بطريقتين مختلفتين، سواء بنقلها دون إحداث أي تغيير عليها، وفي هذه الحال يجب وضعها بين مزدوجتين أو شلتين، وهذا ما يدعى بالخطاب المباشر، أو بنقلها وبإحداث تغيير في الصيغة النحوية وهذا ما سيؤدي حتما إلى تغيير في بنيتها، وهو ما يدعى بالخطاب غير المباشر. يمكن العودة إلى كتاب باتريك شارودو Grammaire du sens et expression, 1992.

11- L. Rosier, Le discours rapporté, histoire, théories, pratiques, De boeck Ducolot, Paris 1999, p 11.

◆ -علمنا من الفعل الانجازي أن نقوم بعمل بعد أن نفهم فحوى القول، ومن الأمثلة التي يمكن الاستعانة بها في هذا الصدد نجد: "الجو حار هنا"، والمقصود الحقيقي بهذا القول يفضي إلى أن يقوم المخاطَب بفتح النافذة أو الباب، فقد تم الانتقال من معنى إلى معنى آخر مختلف عن طريق الاستنتاج وبعض المعايير الأخرى الهامة.

◊ - القول المضمر بمفهوم أوركيوني هو القول الذي يحتمل معنى آخر إلى جانب المعنى الجانبي، يمكن التعرف على هذا المعنى بمعرفة بعض المعطيات السياقية أو الخلفيات المسبقة. يمكن للأقوال المضمرة إلى جانب علامات الملفوظ الاستعانة بقوانين الخطاب التي سوف تخص التلفظ بقيمة حجاجية متفرّغة مثل المجاز.

12 -D. Maingenau. Op.Cit, P 88.

13 -D. Sperber, D Wilson, « les ironies comme mention», poétique n° 36, Paris 1978, P 399-412.

14- الجاحظ، البيان والتبيين، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط1، بيروت 2000، ص 246.

(15) A. Berrendonner, Op. cit, P237.

(16) A. Berrendonner, Op. cit, P224.

(17) A. Berrendonner, Op. cit, P237.

تداولية التجوز والاتساع في كتاب سيبويه

أ.فريدة بن فضة

جامعة تيزي وزو

إذا انطلقنا من فرضية أن المتكلم بإمكانه أن يعبر عن مختلف الأغراض والمقاصد المراد إبلاغها إلى الطرف الآخر، فذلك يستلزم بالضرورة قبول اللغة للتوسع والتغيير، ذلك أنّ الأغراض تختلف باختلاف الأفراد والأزمنة والأحوال، ونعني بقبول اللغة للتغيير أن المتكلم بإمكانه أن يطلق كلمة مستعملة لمدلول معين على مدلول آخر له صلة بالمدلول السابق، وهو ما يعرف بالمجاز أو ما يعرف عند سيبويه بالتجوز والاتساع، ولذا يمكننا القول إنّ كتاب سيبويه يعتبر عملا تأسيسيا لتداولية يمكن أن يصطلح عليها بتداولية التجوز والاتساع، هذه التداولية التي رصدها وتتبعها عبر عدد غير قليل من أبوابه، ليؤكد الطابع المرن والمتطور للغة وليقول بطريقة غير مباشرة بأن مستعمل اللّغة له من حقوق التصرف فيها ما لا يملك النحوي معه القدرة على تقييده وتتبعه واستقصاء أفراد كلامه، فالمتكلم دائم التصرف والتجوز في الألفاظ خدمة ومراعاة لما يقصده من المعاني التي تتنوع بحسب الأحوال والمقامات وسياقات التخاطب، وفي هذا يذهب عبد العزيز أحميد إلى القول بأنّ سيبويه لم يكن يتجه إلى إحكام القواعد وضبطها بالطرق المعهودة وإنما كان همه إبراز الخصوصيات التداولية للغة العربية وإبراز مجازات العرب في تخاطبها وكيف كان هؤلاء القوم يصولون بلغتهم في الحركة والهدأة والتخيل والتعقل[1]. وتعتبر تداوليات التجوز والاتساع مجالا لكل أنواع العدول أو الترخص اللساني الممكن، إنها لسانيات أو تداوليات المتكلم قبل أن تكون لسانيات الكلام.

1- مفهوم الاتساع:

1-1-لغـــــة: من وسِع اتساعا وسعة والسعة نقيض الضيق وقد وَسِعَهُ يَسَعُهُ ويَسِعُهُ سَعَةً وهي قليلة، أعني فعل يفعل[2]، ولقد وردت كلمة وسع في القرآن الكريم بمفهوم السعة وعدم الضيق قال الله تعالى: ﴿ اللهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الحَيُّ القَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاءَ **وَسِعَ** كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُدُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ العَلِيُّ العَظِيمُ﴾ [البقرة:255].

1-2- اصطلاحا: لقد ورد مصطلح الاتساع عند سيبويه بصيغ متعددة نذكر منها:

1- الفعل = اتسع + اتسعوا[3]

2- المصدر = الاتساع[4]

3- الاسم = السعة[5].

وقد حمل سيبويه فكرة التوسع في الكلام على التشبيه بين اللفظ واللفظ المجاوز به إليه فيقول: «وقد يشبهون الشيء بالشيء وليس مثله في جميع أحواله وسترى ذلك في كلامهم كثيرا»[6]. ويمكن تمثيل تداوليات الاتساع في الكلام عند سيبويه في الجدول التالي:

الاتساع في الكلام			
المعجم		التركيب	
الترادف	الاشتراك	الاختصار والتجوز	الحذف
اختلاف اللفظين والمعنى واحد[7].	اتفاق اللفظين والمعنى مختلف[8].	جاء على اتساع الكلام والاختصار[9].	جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى
ذهب / انطلق	وجد بمعنى حقد ووجد بمعنى	﴿واسْأَلْ القَرْيَةَ التِي كُنَّا فِيهَا وَالعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا	﴿وَمَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا كَمَثَلِ الَّذِي يَنْعِقُ بِمَا لاَ

	صادف ما كان ما كان يبحث عنه	فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ﴾ [يوسف 82]	يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَاءً وَنِدَاءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ﴾ [البقرة 171]

لا تقتصر مسألة الاتساع في الكلام على الظواهر المعلنة عنها سابقا، بل نجد صداها واسعا على مستوى الاستعمال من تذكير المؤنث وتأنيث المذكر ووقوع الأسماء ظروفا وإيراد اللفظ لغير ما وضع له في الأصل وغيرها.

وأمر الاتساع نجده عند المعاصرين لسيبويه وهو الإمام الشافعي (ت 204 هـ) حيث يقول نقلا عن الإمام الشاطبي: إنما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها على ما تعرف من معانيها وكان مما تعرف من معانيها: اتساع لسانها، وأن فطرته أن يخاطب بالشيء منه عاما ظاهرا يراد به العام الظاهر ويستغنى بأول هذا منه عن آخره وعاما ظاهرا يراد به العام ويدخله الخاص فيستدل على هذا ببعض ما خوطب به فيه وعاما ظاهرا يراد به الخاص وظاهرا يعرف في سياقه أنه يراد به غير ظاهره، فكل هذا موجود علمه في أول الكلام أو وسطه أو آخره وتبتدئ الشيء من كلامها يبين أول لفظها فيه عن آخره وتبتدئ الشيء يبين آخر لفظها منه عن أوله [...] وتسمى الشيء الواحد بالأسماء الكثيرة وتسمى بالاسم الواحد المعاني الكثيرة(10)، وهذا ما نجده عند سيبويه في باب اللفظ للمعاني، وغيرها من الأبواب النحوية التي يراد بها هذه الأمور التي أشار إليها الإمام الشافعي من نصه هذا.

ولقد أطلق بعض علماء اللّغة على تداوليات التجوز والاتساع بالمجاز فهذا أبو عبيدة (ت 215 هـ) في كتابه **مجاز القرآن** يقول في مقدمته: «ففي القرآن ما في كلام العربي من الغريب والمعاني ومن المحتمل من مجاز ما اختصر، ومجاز ما حذف ومجاز ما كف عن خبره، ومجاز ما جاء لفظه لفظ الواحد ووقع على الجميع ومجاز ما جاء لفظه لفظ الجميع ووقع على الاثنين ومجاز ما

جاء لفظه خبر الجميع على لفظ خبر الواحد ومجاز ما جاء الجميع في موضع الواحد... وكل هذا جائز قد تكلموا فيه»[11]، وهذا الذي ذكره أبو عبيدة هو الذي عرف عند سيبويه بالتجاوز والاتساع، ويقف ابن جني عند مفهوم المجاز وعلاقته بالاتساع قائلا: «وإنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة»[12] ويضيف شارحا الاتساع قوله: «أمّا الاتساع فلأنّه زاد في أسماء الفرس التي هي فرس وطرف وجواد ونحوها البحر، حتى إنّه إن احتيج إليه في شعر أو سجع أو اتّساع استعمل استعمال بقية تلك الأسماء، لكن لا يفضي إلى ذلك إلاّ بقرينة تسقط الشبهة، وذلك كأن يقول الشاعر:

علوت مطا جوادك يوم يوم   وقد تمد الجياد فكان بحرا

وكأن يقول الساجع، فرسك هذا إذا سما بغرته كان فجرا، وإذا جرى إلى غايته كان بحرا ونحو ذلك ولو عري الكلام من ذلك من دليل توضح الحال لم يقع عليه بحر، لما فيه من التعجرف في المقال من غير إيضاح ولا بيان. ألاّ ترى أنّ لو قال: رأيت بحرا وهو يريد الفرس لم يعلم بذلك غرضه فلم يجز قوله، لأنّه إلباس وإلغاز على الناس»[13]. فالاتساع لا يقع إلاّ بوجود قرينة الشبهة، على حدّ تعبير ابن جني، وإن لم تتوفر هذه القرينة لم يجز التوسع في الألفاظ، فهذا الجرجاني يرى أنّ كل عدول باللفظ عمّا يوجبه أصل الكلام فهو مجاز، حيث يقول «كل كلمة جُزت بها ما وقعت له في وضع الواضع ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[14] فيتخذ الاتساع من خلال هذا القول استعمال الألفاظ في غير ما وضعت لها، بعبارة أخرى فإنّ الاتساع هو كل استعمال مجازي يرجع إلى المعنى أساسا، إذ يختفي المعنى الحقيقي وراء الاستعمال المجازي وبه تكتمل الصورة الشعرية والأدبية.

أضف إلى هذا فإنّ العلوي (ت 749 هـ) يقف عند مصطلح الاتساع ويعرّفه كما يلي: «تعميم معنى الكلمة وذلك بنقله من معنى خاص إلى معنى أوسع وأشمل ويحدث هذا بإسقاط بعض الملامح الدلالية للكلمة»[15]، ومعنى كلمة من الكلمات لا يمكن أن يعمّ أو يوسّع إلاّ من خلال توظيفها في تركيب ما، ذلك أنّ «الاتساع يبتدئ من دائرة الكلمة المفردة لينتهي إلى دائرة الجملة الملفوظ أو بعبارة لسانية أخرى من المعجم إلى التركيب وكلها تتحكم فيها قيود التداول أو بمعنى آخر حرية المتكلم في التصرف الخاص بمجال القول الطبيعي دون غيره من سائر أنواع الأنساق اللغوية التي تتسم بالضيق والانحصار»[16]، فالتجاوز في الألفاظ لا يحدث بشكل اعتباطي، بل يحدث وفق المعاني التي يريدها المتكلم، فهذا صالح السامرائي يقف عند مفهوم التوسع في المعنى ويربطه بمقصود المتكلم بقوله: «قد يؤتى بالعبارة محتملة لأكثر من معنى، وقد يؤتى بها لتجمع أكثر من معنى وهذه المعاني كلها مرادة مطلوبة، فبدل أن يطيل في الكلام ليجمع معنيين أو أكثر، يأتي بعبارة واحدة تجمعها كلها فيوجز في التعبير ويوسع في المعنى»[17]، وهذا أمر ظاهر وجلي في العربية بل هو من خصائصها، ولعل الشيء اللافت للانتباه في تعريف صالح السامرائي هو ربطه معنى الاتساع بالمقصود والمراد ذلك أن المتكلم عندما يجوز في الكلام فإن المعنى مقصود بالضرورة.

ولا شك أن الإدراك لتخطي الأصل والعدول عنه في الاتساع هو الذي جعل علماء اللغة يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة والشجاعة. فالعرب – على حد تعبير الجاحظ– إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم، وهي فكرة يرددها بلفظها الثعالبي في فقه اللغة كما طورها ابن جني في حديثه عما سماه شجاعة العربية.

2– مفهوم التوسع في الدرس اللساني الحديث: يعد البحث في ظاهرة الاتساع من صميم البحث في ظاهرة العدول من جهة، فهذا المسدي في كتابه

الأسلوب والأسلوبية يقول: والاتساع، على ما يذهب إليه الباحثون المعاصرون في مجال الدراسات الأسلوبية يعدّ ضربا من أضرب العدول أو الانزياح[18]، والبحث من جهة ثانية في المقاصد التداولية على أساس أنّ التجوز والاتساع اللذين ينجزهما المتكلم لا يكون إلاّ لمعنى يريد تحقيقه بطريقة بليغة وموجزة، ولهذا فإنّ مسألة اعتناء سيبويه بالتجوز والاتساع راجعة في جوهرها لمسألة عنايته بالقول الطبيعي **المنجز أو المستعمل** أكثر من اهتمامه به في بعده المجرد، ويظهر ذلك من خلال ربطه عملية الكلام بعنصرين رئيسين هما المتكلم والمخاطب مستعملا اللغة، وهذا الاستعمال الطبيعي مرتبط ارتباطا وثيقا بفلاسفة أكسفورد الذي ينظرون إلى المعنى من خلال الاستعمال، وهو توجيه يفضي العناية بالمعاملات الخارجية والتداولية للغة، ذلك أنّ فلاسفة اللّغة العادية لا ينظرون إلى المعنى من خلال البنيات اللغوية بل في كيفيات تداول المتكلمين للأقوال الطبيعية في مقامات إنجازية معينة وسيبويه تبنى هذه النظرة الفعلية للغة كونها استعمالا فعليا للمتكلم العربي وليست نظاما مفترضا لا علاقة له بالتحقق الفعلي.

لقد كتب كيس فيرشتيخ Kess Verteegh عن مصطلح الاتساع والمفاهيم المتعلقة به في النحو العربي في دراسته التركيبية عن هذا المفهوم بقوله: «إن مفهوم الاتساع يرتبط بشكل من الأشكال بالحرية الفردية للمتكلم»[19]؛ أي أن هذا المصطلح يدل دلالة واضحة على حرية المتكلم في التصرف في الكلام مجازا وتوسعا في القواعد، كما ركزت الدراسات الدلالية الحديثة في ربط قدرة توسيع دلالة الوحدات اللغوية للمتكلمين، عن طريق عملية الاستعمال المجازي باعتبارها جزءا لا يتجزأ من القدرة اللغوية للمتكلمين، حيث تعد الإبداعية المجازية نتيجة للتعدد الدلالي حينئذ خاصية جوهرية من خصائص عمل اللغات باعتبارها أنساقا سيميائية مرنة[20]. ومعنى ذلك أنّ أية نظرية للمجاز باعتباره جزءا من نظرية لغوية هامة يجب أن تفترض أن المتكلم حينما يلجأ إلى

استعمالات مجازية فإنه يستعمل الأدوات اللغوية حين يستخدم استعمالات غير مجازية (حرفية). هذا وقد برز اهتمام العلماء أمثال ليفين S.R.Levin وأرطوني Artony ولاكوف Lakoff وجونسون Johnson ونوريك N.R.Norrik وفوكونيه G. Fanconnier وغيرهم باللغات الطبيعية(Langues naturelles) القائمة أساسا على الاستعمالات المجازيـــة، وأكدت هذه الدراسات التي قام بها هؤلاء العلماء أن المجاز ليس واقعة مكونة للغة فحسب، بل له دور أساس في بنية الإنسان التصورية بوجه عام. ومن ثم فإن أية نظرية يمكن طرحها في التوليد الدلالي ينبغي أن تجد حلا للمشكلتين هما[21]:

1- رصد العلاقات الدلالية القائمة بين الوحدات داخل المعجم.

2- تأويل الوحدات المعجمية على مستوى التركيب الدلالي أي تأويل التراكيب المجازية المولّدة.

فالقواعد التي تربط المكونات التركيبية للجمل بالمداخل المعجمية غالبا ما تكون قواعد مباشرة، إلاّ أنّ المشاكل تظهر عندما تستوجب الحالة قراءة دلالية سياقية، لهذا التفتت التداولية إلى ربط الاستعمالات المجازية (الاستعمالات غير الحرفية أو التعابير غير المباشرة) بسياقات التواصل باعتبارها أنماطا يتوصل بفضلها محلل التراكيب اللغوية إلى اكتشاف نوايا ومقاصد المتكلم، ولهذا يرى كل من وولسن Welson وسبربرSperber أنّ الأفكار والأقوال تمثيلات لها نسق مشترك، تتقاسمه مع القضايا التي تكون السياق ويمكن هذا النسق على وجه التحديد من المقارنة بين هذه التمثيلات وتحديد درجة المشابهة بينهما[22]؛ أي قياس الاستعمالات المجازية على **اتساع دلالة الوحدات المعجمية** المتشكلة في قضايا **تركيبية مع ربطها بسياقات إنجازها**، لتكشف حينئذ المقاصد التداولية وراء كل استعمال مجازي.

3- تداولية التجوز والاتساع في الكتاب: ولعل أوضح صور العدول في تداوليات التجوز والاتساع عند سيبويه ما نجده في الظروف، سواء كانت تلك للزمان أم للمكان، وبما هي أحياز للفعل متعارف عليها، فإنها تتشابه في جواز السكوت عنها والاتساع ما حصلت الفائدة، يقول سيبويه: «واعلم أنّ الظروف من الأماكن مثل الظروف من الليالي والأيام في الاختصار وسعة الكلام»[23] ويظهر من خلال هذا الكلام: «أن سيبويه مدرك أتم ما يكون الإدراك للمشاكلة الوجودية ما بين بعدي الزمان والمكان إذ هما من المقومات الجوهرية للعالم، وهما عبارة عن امتداد يميز ويتضمن كل الوجود الناقص (المحدثات) بمعنى أن كل أعماله لا تخرج عن التحيز في الظرف المتناهي زمنا ومكانا ولا تخرج عنه أدنى فعل»[24] ومدار ذلك أنّ هناك علاقة تلازم قوية بين الزمان والمكان بالفعل الحادث إلى الحد الذي يتيح فيه إمكان العدول عن محتوى المظروف الذي هو الفعل الحادث والاكتفاء بالظرف.

3-1-الاتساع في وقوع الفعل على المكان: ينطلق سيبويه في تصوره للمكان من فكرة الوجود الإنساني يقول: «والأماكن إلى الأَناسيِّ ونحوهم أَقْرَبُ، ألا ترى أنهم يخصونها بأسماء كزيد وعمرو وفي قولهم مكة وعمان ونحوهما، ويكون منها خِلَقٌ لا تكون لكل مكان ولا فيه، كالجبل والوادي والبحر والدّهر ليس كذلك. والأماكن لها جُثة وإنما الدهر مُضِيٌّ الليل والنهار فهو إلى الفعل أقرب»[25]. وفكرة ربط المكان بالإنسان عند سيبويه ترجع أساسا إلى أمرين هما:

- **الأول:** لتحققه الخارجي المادي، كما يتحقق كل وجود إنساني في بعده الطبيعي وهو ما عبر عنه بقوله والأماكن جثة، مع امتياز كل وجود عن غيره بسمات مميزة أو ما أطلق عليه سيبويه بالخِلَق أي أن الأماكن ثابتة تختلف باختلاف الناس وثباتهم وليس كذلك الدهر لأن الدهر ليس جزء منه يبقى ويثبت وليس فيه خلق مختلفة، إنما هو الليل والنهار يتكرران ويبطلان ويعودان

بساعتهما، ويقرب من الفعل بأشد من قرب المكان لأن الفعل إنما هو حركة تنقضي كتقضي الزمان وهو ما يؤكد ديناميكية الزمان وسكونية المكان.

- **الثاني:** لامتيازه الاسمي (مثل عمان مكة) الذي يكون علامة فارقة تدعو إليها حاجات الاجتماع والعمران والتواصل، فالأماكن أشخاص كزيد وعمرو وظروف الزمان ليست كذلك.

هذا بالنسبة لفكرة الأماكن عند سيبويه وكيف تصورها على شكل ثبات وسكون وباعتبارها كذلك، فإنها **لا تفعل ولا يقع عليها الفعل**، ولكن المتكلم يتجاوز هذا فيعدل عن الأمر، فيفعل ذلك في اللفظ لا في المعنى، ذلك أن الإنسان لا يفعل الزمان ولا المكان وإنما يفعل فيهما. وأمثلة ما نجده في مسألة اتساع وقوع الفعل في المكان ما نجده في الظروف التي هي مفعولات فيها أحياز لوقوع الفعل الحادث نحو[26]:

(ذَهَبْتُ الشَامَ) ويشبه سيبويه هذا بالمبهم، إذا كان مكان يقع عليه المكان والمذهب لأنه ليس في ذهب دليل عن المذهب والمكان «فالاسم (الشام) ليس ظرفا مختصا لعدم اطراد تضمن فعله في الجملة معنى(في)»[27]، وتقدير التركيب السابق: ذهبت في الشام أو إلى الشام، والمتكلم العربي المنجز الفعلي لهذا التركيب يقصد ذهابه إلى الشام أو ذهب فيه مذهبا، والمخاطب يدرك ذلك؛ أي أنّ المتكلم في هذه الحال يفترض أن المخاطب يعلم ذلك ولكن عدوله عن القول:(ذهبت في الشام أو إلى الشام) إلى (ذهبت الشام) مجازا وتوسعا في المعنى وإيجازا واقتصادا في الكلام.

يقول الواسطي: «وكل فعل فَلَكَ أن تعديه إلى المفعول على السعة إذا كان يتعدى إلى اثنين، ثم عدي على السعة كان له مثال وإذا كان يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل، فليس له مثال»[28] ولهذا كان لكلمة (الشام) المنصوبة ثلاثة أعاريب:

الأول: على تشبيه فعلها بالفعل المتعدي فتكون مفعولا به على التوسع.

الثاني: على تشبيه دلالتها بالظرف المتمكن، فتكون مفعولا به.

الثالث: على نزع الخافض فيكون النصب لفظا والجر محلا.

ومثل التركيب السابق يذكر سيبويه: **(دخلت البيت)**[29] وذلك على التوسع، والمعنى دخلت في البيت والفعل (دخل) من الأفعال اللازمة، إذ لا تتعدى إلى مفعول، لكن المتكلم في هذه الحال قد عدل عن هذا الأمر، فتم خرق قاعدة التفريع بمفهوم تشومسكي أي انتقل من الفعل اللازم إلى المتعدي وذلك توسعا ومجازا.

إن المتكلم غالبا ما يعدل عن أواصر اللّغة مثل تعدية الفعلين (ذهب ودخل) وإيقاعهما على الأماكن والأصل غير هذا، لكن يفعل ذلك مجازا وإيجازا وتوسعا في المعنى، أضف إلى ذلك أن المتكلم يدرك أتم الإدراك أن المخاطب يفهم ما يقصده نظرا إلى أحوال الخطاب التي تتطلب هنا الاقتصاد في الجهد والوقت معا.

3-2- الاتساع في وقوع الفعل على الزمان: وأمثلة ذلك من الكتاب نذكر:

(1)- (بل مكْرُ الليل والنهار)، ولقد ورد في (هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام والإيجاز) الشاهد القرآني التالي: قال تعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا **بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ** إِذْ تَأْمُرُونَنَا أَنْ نَكْفُرَ بِاللهِ وَنَجْعَلَ لَهُ أَنْدَادًا وَأَسَرُّوا النَّدَامَةَ لَمَّا رَأَوْا الْعَذَابَ وَجَعَلْنَا الأَغْلاَلَ فِي أَعْنَاقِ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ يُجْزَوْنَ إِلاَّ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ **[سبأ: 33]**.

ذهب سيبويه في تأويله إلى نسبة الفعل والكسب إلى فاعله الإنسان وفي أن المكر مكر الإنسان، يقول: «وإنما المعنى: بل مكرهم في الليل والنهار»[30]، وفي موضع آخر يقول: «فالليل والنهار لا يمكران ولكن المكر فيهما»[31] ومدار القول إنّ الإنسان لا يفعل الزمان وإنما يفعل فيه.

ولقد بنى رأس المعتزلة في التفسير هذا التأويل في كشافه حيث قال: «ومعنى (مكر الليل والنهار) مكره في الليل والنهار، فاتسع في الظرف بإجرائه

مجرى المفعول وإضافة المكر إليه»[32] وذهب المفسرون إلى التمييز بين مكر الله ومكر الإنسان الوارد في القرآن الكريم إذ مكر الإنسان خُبْثٌ ومكر الله انتقام ويظهر ذلك من خلال سياق الآية الكريمة قال الله تعالى: ﴿وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللهُ وَاللهُ خَيْرُ المَاكِرِينَ﴾ **[آل عمران: 54]** فاستعمال كلمة مكر في هذه الآية من المجازاة.

(2)-(يا سارق الليلة أهل الدار) حيث عمل الفعل هاهنا في الليلة والأصل غير ذلك، يقول سيبويه: «وتقول على هذا الحد: سرقت الليلة أهل الدار فتجرى الليلة على الفعل في سعة الكلام (...) والمعنى إنما هو في الليلة...»[33] وقد جعل الليلة في هذا التركيب مسروقة فهو مفعول مضاف، وذلك على التوسع، وسرق من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين يقال: سرقه مالا كما يقال: سرق منه مالا والإنسان في التركيب السابق لا يسرق الليلة إنما يسرق فيها وهو المعنى المقصود.

(3) – (سير عليه الليل والنهار) وهذا التركيب وقع جوابا لسائل: كم سير عليه؟ فتقول مجيبا له: الليل والنهار على معنى في الليل والنهار.

ويعلق سيبويه على المثال قائلا: «ويدلك على أنه لا يكون أن يجعل العمل فيه في يوم دون الأيام وفي ساعة دون الساعات، أنك لا تقول: لقيته الدهر [والأبد، وأنت تريد يوما منه، ولا لقيته الليل وأنت تريد لقاءه في ساعة...دون الساعات، وكذلك النهار، إلا أن تريد سير عليه الدهر أجمع والليل] كلّه، على التكثير»[34]، ويقول السيرافي مفسرا قول سيبويه و«يعني أن الدهر والليل والنهار قد تكون جوابا لكم فيه من التكثير، ولا يكون جوابا لمتى لأنه لا دلالة فيه على وقت يعنيه»[35] واللافت للانتباه هاهنا هو تقديم المقصد الصحيح للاستعمال السابق، ذلك أن المتكلم عندما أنجز هذا التركيب اتساعا في المعنى والغرض منه هو إيراد معنى التكثير الواقع بالاستفهام (كم)، وبعبارة أخرى

عدل المتكلم عن كم الاستفهامية إلى الخبرية في التركيب السابق قصد **المبالغة** في كثرة السير.

ويرى النحاة أن إنشاء التكثير بـــ (كم) لا يختلف عن إنشاء التعجب وإنشاء المدح والذم، باعتبارها إنشاءات إيقاعية إفصاحية يعبر المتكلم بواسطتها عن انفعال يعرض للنفس عند الشعور بأمر يخفي سببه[36]، وبعبارة أخرى إن التكثير إنشاء لأنّه في نفس المتكلم وليس له وجود في الخارج، حيث يحتمل الصدق أو الكذب.

إن تحليل هذه التراكيب الموسع فيها، لا يتوقف على الألفاظ المجاوز إليها أو الموسع فيها، بقدر ما يتوقف عند معنى فعل المتكلم المختلط بالانفعال والحيرة والدهشة.

(4)- (ذهبت الشِتَاءَ) وجعل سيبويه هذا التركيب محمولا على جواب "متى" التي يراد منها الوقت لا العدد، و"كم" كما سبق وأن أشرنا إليها يراد بها العدد. ويقول سيبويه: «ذهبت الشِتَاءَ.... وسمعنا العرب الفصحاء يقولون: انطلقت الصيفَ، أجروه على جواب متى لأنه أراد أن يقول في ذلك الوقت ولم يرد العدد وجواب كم»[37]، فالغرض من هذا العدول الذي أجراه المتكلم على مستوى التركيب من خلال إعماله الفعل اللازم في (الشتاء) توسعًا في المعنى الذي يتمثل في تحديد الوقت الذي ذهب فيه أو انطلق فيه.

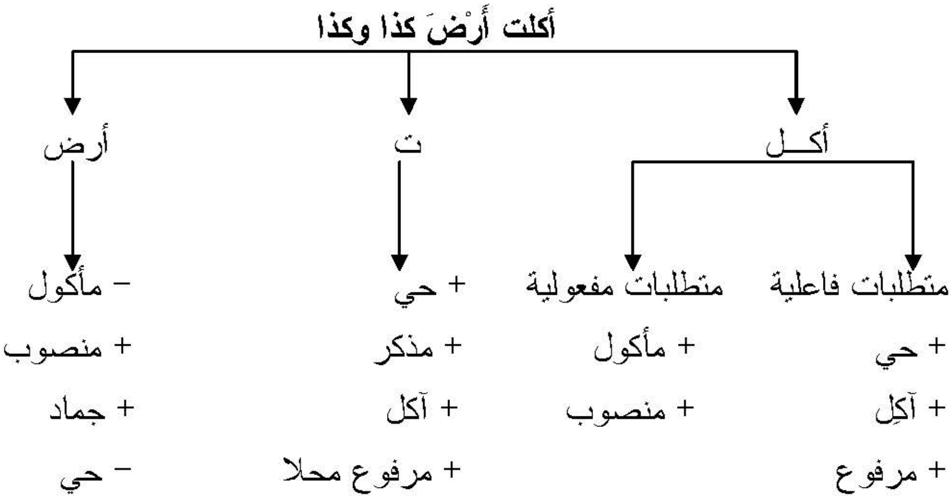
لقد تضمنت التراكيب السابقة خرقا للعلاقـــة العاديـــة بين الصـــــورة (la forme) والمعنى (le sens) أي ثمة تعارضا بينهما، بمعنى آخر خرقت الوظيفة الانعكاسية للغة، ولكن سيبويه عدّ هذا الجانب من استعمال اللّغة ظاهرة طبيعية في العربية بسبب سعة هذه الأخيرة، وعليه فإنّ المتكلم ينجز أفعالا لغوية متعددة بفضل طبيعة اللّغة العربية المرنة المطواعة على اتساع لسانها، فأمام هذا

الاتساع فإنّه يمتلك الحرية في التعبير عن مقاصده التبليغية دون الإخلال بنظام اللّغة وهدم أواصرها.

3-3- حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه: يختلف الحذف في التراكيب الموسّعة عن الحذف العادي، حيث يختفي في الحذف العادي العامل من التركيب ويبقى المعمول، في حين تظل العلاقة الإعرابية بينهما دون أن تتغير، إلاّ أنه في التراكيب الموسّعة لم تفقد العلاقات الإعرابية فيها شيئا، إذ التغيير حاصل بالمعنى، أي أنّ الحذف في هذا النوع من التراكيب الغرض منه توسيع المعنى، فسيبويه لا يعيد بناء التراكيب المحذوفة المفترضة كما يعتقد، ولكنّه يعيد بناء المعنى المقصود بوصفه مختلفا عن المعنى البديهي أو العادي للقول، ويمكننا القول -من خلال الأمثلة التي يعرضها سيبويه في مجال التجاوز والاتساع- إنّ النحوي قد شغل نفسه بالتطابق الدلالي للفظ كعامل تفسيري لتأويل التراكيب الموسّعة، وبالتالي استخلاص المقاصد التداولية ويمثل سيبويه ذلك بما يلي: **(بنو فلان يطؤهم الطريقُ)**[38] والتركيب على الاتساع والاختصار، وحذف منه المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، ومقصود المتكلم يتمثل في: بنو فلان يطؤهم أهل الطريق وهذا على **معنى المدح** إذ إن بيوتهم على الطريق فالمارة تنزل عليهم وهم يضيفونهم فجعل سيبويه مرور أهل الطريق بهم وطأهم إياهم، ويعلّق ابن جني على هذا التركيب قائلا: «فيه من السعة إخبارك عما لا يصح وطؤه بما يصح وطؤه ووجه التشبيه إخبارك عن الطريق بما تخبر به عن سالكيه فشبهه بهم إذا كان المؤدّى له، فكأنه هم وأما التوكيد فلأنك إذا أخبرت عنه بوطئه إياهم كان أبلغ من وطء سالكيه لهم وذلك أن الطريق مقيم ملازم، فأفعاله مقيمة معه، وثابتة بثباته وليس كذلك أهل الطريق، لأنّهم قد يحضرون وقد يغيبون عنه، فأفعالهم أيضا كذلك حاضرة وقتا، وغائبة آخر، فأين هذا ممّا أفعاله ثابتة مستمرة ولما كان هذا كلاما الغرض فيه المدح والثناء اختاروا له

أقوى اللفظين، لأنه يفيد أقوى المعنيين»[39] فيجعل الفعل في التركيب السابق في اللفظ لا في المعنى توسعا وإيجازا في التعبير.

3-4- وقوع الفعل على غير مفعوله الحقيقي: مثال ذلك (أكلت أرض كذا وكذا) والمقصود هو الإصابة من خير تلك الأرض يقول سيبويه: «وإنما أراد أصاب من خيرها وأكل من ذلك وشرب وهذا الكلام كثير وهو أكثر من أن أحصيه لك»[40]، ويمكن تحليل التركيب السابق (أكلت أرض كذا وكذا) كما يلي:



فالفاعل المدلول عليه بالضمير (ت) يناسب الفعل لتحقيقه المتطلبات الفاعلية للفعل **أكل** لكن المفعول به **أرض** غير مناسب لأحد المتطلبات المفعولية للفعل **أكل** لأنه جماد لا يؤكل لهذا أوله سيبويه بكلمة **خير** وهي كلمة عامة يمكن أن تدل في السياق على المأكول كجملة **أكلت خير أرض** كذا فالطعام هو الخير وهو تأويل يراعي تحقق عنصر **الإفادة** في الكلام ولاسيما أن العلاقة النحوية المشار إليها بعلاقة النصب قد تحققت في كلمة **أرض** فكأن سيبويه يشير إلى أن من ضوابط التوسع يساوي العلاقة النحوية بين المتوسع فيه والمتوسع عنه[41]، وهو الشيء الذي دفع سيبويه إلى تفسير **مقصود المتكلم** بقوله: إنما أراد أصاب

من خيرها وأكل من ذلك وشرب، أي انتقل التعبير من مستوى أول إلى مستوى ثان فلم تعد دلالة الألفاظ الأولية المنطوقة، أو الاستعمالات الحرفية هي المراد هنا، وإنما المراد شيء آخر قريب من الدلالة الأولية وله به صلة. فقد أدرك سيبويه تفاعل العلاقات النحوية مع دلالة المفردات الأولية في إفادة المعنى الثاني، فالأكل لا يقع من متكلم على الأرض، ويكون المقصود هو المعنى الأولي أو الحرفي ولكن صارت الإصابة من الخير هي المعنى الثاني، أو معنى المتكلم الذي يقصده من التركيب السابق ولهذا تمثلت مقصدية المتكلم من استعماله للتركيب في أنه أصاب من خير ذلك البلد، وخاصة أن العرب آنذاك معروفون بكرمهم، فمستعمل هذا التركيب يشير إلى كرم قبيلة من القبائل العربية، وهكذا يقف سيبويه بنظره النحوي على المقاصد التداولية التي يريدها المتكلم، وأدرك إلى حد بعيد أن دلالة التراكيب الحرفية لم تعد تفي بالغرض، بل يستشف معناها من خلال مراد المتكلم.

3-5- الاتساع في الأسماء الواقعة ظروفا: ومن القواعد المشهورة عند جمهور النحاة أن ظرف الزمان لا يقع خبرا عن الجثة إلاّ إذا أفاد، بخلاف ظرف المكان، يقول سيبويه: «وجميع ظروف الزمان لا تكون ظروفا للجثث»[42] ولكن عندما يتوفر شرط **الإفادة** يجوز أن يخبر بالظرف توسعا وإيجازا وذلك نحو **(اللَيْلَةُ الهِلاَلُ)** ويعلق سيبويه على هذا المثال بقوله: «إنّما الهلال في بعض الليلة وإنما أراد الليلة ليلة الهلال ولكنه اتسع وأوجز»[43]، إلاّ أنّ المتكلم أدرك من خلال التركيب السابق أن المخاطب يفهم ما يقصده أثناء إنجازه الملفوظ، وذلك نظرا إلى المعارف المشتركة التي تجمعهم، كمعرفة يوم الجمعة وشهر رمضان ونحوه وهو **قيد تداولي** متصل بالمعرفة المشتركة وعلى هذا يجوز التوسع في هذه الأسماء ووقوعها ظروفا.

3-6- الاتساع في المصادر التي تقع مفعولا: ومثال ذلك: **(ضرب به ضربتان)** والتركيب جوابٌ عن السائل: كم ضربةً ضرب به؟، وجعل الضمير في (ضرب) قائما مقام الفاعل على الاتساع (السعة)، يقول سيبويه: «وتقول على قول السائل: كم ضربةً ضرب به وليس في هذا إضمار شيء سوى كم والمفعول كم فيقول ضرب به ضربتان [...]، لأنّه أراد أن يبين له العدة، فجرى على سعة الكلام والاختصار، وإن كانت الضربتان لا تضربان، وإنّما المعنى كم ضرب الذي وقع به الضرب من ضربة فأجابه على هذا المعنى، ولكنّه اتسع واختصر»(44) ويفسر الأعلم الشنتمري كلام سيبويه بقوله: «وتقدير هذا الكلام: كم ضرب بالسوط؟ والهاء (به) كناية عنه وعن غيره ما يضرب به والكلام مجاز لا حقيقة، وذلك لأنه جعل "كم" بمقدار الضرب وجعل ضميره في ضرب مقاما مقام الفاعل على كأنّه قال أعشرون ضربة ضُرب بالسوط؟ فجعل الضرب مضروبا على السعة، كما يقول نهارك صائم، والنهار لا يصوم»(45)، فالضرب لا يضرب- على حدّ كلام سيبويه- والضرب واقع بالسوط، لكن المتكلم يضمر الذي يقع به الضرب (الفعل) مجازا واختصارا.

ويتمثل قصد المتكلم في إنجازه للتركيب السابق في إيراد عدد الضربات التي ضرب به الشخص بالسوط، ولم يعبّر -هاهنا- المتكلم عن هذا المعنى مباشرة، إنّما استعان بالمجاز وذلك عن طريقة عملية الإسناد المعدوله وتتمثل في إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، كما يحدث في إسناد الصوم للنهار، والنهار لا يصوم وإنّما نصوم فيه.

ويمكن اختصار بعض التراكيب العدولية على التجوز والاتساع في الجدول التالي:

الإنجاز الملفوظ	الإنجاز المقصود	التعليل
﴿صيد عليه يومان﴾[46]	صيد عليه الوحش في يومين.	جواب على السائل: كم صيد عليه؟ المتمثل في: صيد عليه يومان على التوسع والاختصار
﴿ستون عاما﴾[47]	ولد له الأولاد وولد له الولد ستين عاما.	جواب على السائل: كم ولد له؟ المتمثل في: ستون عاما على التوسع والإيجاز
﴿اجتمع القيظ﴾[48]	اجتمع الناس في القيظ.	على السعة والتجوز، فمن حرارة الجو تأتي الجملة مختصرة تقليلا في الجهد والوقت
﴿لَيْسَ البِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ المَشْرِقِ وَالمَغْرِبِ وَلَكِنَّ البِرَّ مَنْ آمَنَ بِالله واليَوْمِ الآخِرِ وَالمَلائِكَةِ والكِتَابِ والنبيين وَآتَى المَالَ عَلَى حُبِهِ ذَوِي القُرْبَى واليَتَامَى والمَسَاكِينَ وابن السَّبِيلَ والسَّائِلِينَ وَفِي الرِّقَابِ وأَقَامَ الصَلاَةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَالمُوفُونَ بَعَهْدِهَمْ إِذَا عَاهَدُوا والصَّابِرِينَ فِي البَأْسَاءِ والضَّرَّاءِ وَحِينَ البَأْس أُولَئِكَ الذِينَ صَدَقُوا وأُولَئِكَ هُمْ المُتَّقُون﴾ **[البقرة: 177]**	ولكن البر بر من آمن بالله واليوم الآخر.	جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى
﴿صِدْنَا قَنَوَيْن *﴾[49]	صدنا بقنوين أو صدنا وحش قنوين.	على السعة والإيجاز

فالاعتماد في هذه الأمثلة التي أوردها سيبويه إنّما هو على الجانب الدلالي والتداولي المفهوم من أنّ الصيد يقع في اليوم ولا يقع عليه، وأن القرية لا تسأل ولكن يسأل أهلها وأن القيظ لا يجتمع وإنّما يُجتمع فيه، وأنّ الصيد يكون بقنوين، أي وقوع الصيد على أرض قنوين بدلا من وقوعه على وحشها أو وقوعه فيها، وبهذا الشكل أدى الفعل في هذه الأمثلة وقوعه على غير ما يقع عليه عادة، وإجراء الإضافة بين ما لا يضاف مثله على هذا الوجه، فالمتكلم أنجز بهذه الأشكال التعبيرية عدولا على مستوى التراكيب عن أصلها إلى المجاز أو الاتساع في المعنى والإيجاز في الكلام، وذلك حملا على مقاصده التي يريد تبليغها للمخاطب، مع مراعاة حاله وعلمه بموضوع الحدث اللغوي، وأيضا المعارف الضمنية المفترضة لدى المتخاطبين، وكل ذلك يساعد على فهم الملفوظات التي ينجزها المتكلم مهما كانت درجة عدوله اللغوي.

3-7-الاتساع في مسألة التذكير والتأنيث: يعدّ التذكير عند سيبويه أصلا في الأسماء والتأنيث فرعا عليه، وذلك قوله: «الأشياء كلّها أصلها التذكير ثم تختص بعد، فكل مؤنث شيء، والشيء يذكر، فالتذكير أوّل، وهو أشدّ تمكنا...»[50]، وهذا الاستدلال عن أصلية المذكر ذو صبغة نظرية، والمراد منه بيان ضرب من الترتيب في منطق الأشياء بين ما هو مذكر، وما هو مؤنث، والذي يصدر عن معتقد ديني كلامي يعطي الأسبقية في الوجود لآدم باعتباره الأوّل في الآدميين، وبعده خرجت الأنثى للوجود منه، وهذه الأسبقية في الوجود والخلق أثر واضح على تقديم سيبويه في تصوره الديني ونظره النحوي الشيء المذكر على المؤنث، وقد يعدل المتكلم عن هذا الأصل، فيؤنث ما كان حدّه أو أصله مذكرا وذلك توسعا في المعنى وإيجازا في الكلام، ومن أمثلة هذا النوع في الكتاب يذكر سيبويه: «وربما قالوا في بعض الكلام: ذهبت بعض أصابعه، وإنّما أنث البعض لأنّه أضافه إلى مؤنث هو منه، ولو لم يكن منه لم يؤنثه»[51] وذكر في موضع آخر «وسمعنا من العرب من يقول ممن يوثق به: اجتمعت أهل اليمامة لأنّه يقول في كلامه: اجتمعت اليمامة، يعني أهل اليمامة، فأنث

الفعل في اللفظ، إذ جعله في اللفظ لليمامة، فترك اللفظ يكون على ما يكون عليه في سعة الكلام»[52]، فالعدول في هذه الأمثلة يرجع أساسا إلى حمل المسائل على اللفظ لا المعنى فالمعنى يستقى من خلال تأويل تلك التراكيب.

وممّا استشهد به سيبويه على هذه المسألة من الشعر قول الأعشى:[53] [الطويل]

وتَشرقُ بالقول الذي قد أذعته كما شرقت صدر القناةِ من الدمِّ

ومثله قول جرير: [الوافر]

إذا بعض السنيــن تَعَرَّقَتْنَــا كفى الأيتــام فقــد أبي اليتيــم

وقول جرير [الكامل]

لما أتى خبرُ الزّبير تواضعت سور المدينة والجبال الخُشَّعُ

ومثله قول ذي الرّمة [الطويل]

مشين كما اهتزت رماحٌ تسفهت أعاليها مرُّ الرياح النواسم

وقال العجاج [الرجز]: طول الليالي أسرعت في نقضي

فأنث الفعل في (شرقت) و(تعرقتنا) و(تواضعت) و(تسفهت) و(أسرعت) وكان القياس أن تُذَكَر هذه الأفعال لأنّها أسندت إلى المذكر (صدر) و(بعض) و(سور) و(مرُّ) و(طول) وتم الاستغناء في هذه الأمثلة عن المضاف وإحلاله المضاف إليه مكانه، وذلك حسب ما يوضحه الجدول التالي:

الحدّ المتصور	الإنجاز الملفوظ أو المُجاوز إليه	الإنجاز المقصود
ذهب بعض أصابعه	**ذهبت** بعض أصابعه	ذهبت أصابعه
اجتمع أهل اليمامة	**اجتمعت** أهل اليمامة	اجتمعت اليمامة
شرق صدر القناة	**شرقت** صدر القناة	أشرقت القناة
بعض السينين تعرقنا	بعض السنين **تعرّقتنا**	السنون تعرقتنا
تواضع سور المدينة	**تواضعت** سور المدينة	تواضعت المدينة
طول الليالي أسرع	طول الليالي **أسرعت**	الليالي أسرعت

فالحدّ المتصور في هذه الأمثلة هو المطابقة، والفرع المستعمل هو المخالفة الظاهرة وهي مخالفة مقبولة، وذلك بإضافة الشيء إلى ما هو منه، والانتقال من مخالفة ظاهرة إلى مطابقة ظاهرة أخرى إنّما هو حاصل المعنى، تلك هي العلاقة التي تربط بين الحدّ والمستعمل المنجز. ويعود العدول في التراكيب السابقة أساسا إلى العلاقات التي يعقدها المتكلم بين الألفاظ المجاوز إليها على الإيجاز والتوسع في المعنى لأنّ البيان اقتضى ذلك.

إنّ مسألة الاتساع غالبا ما تقع بخرق قاعدة أساس في نظام اللّغة وهي قاعدة الإسناد، وذلك إمّا بإسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، وهو المعروف عند سيبويه في هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى...أو وقوعه على غيره كوقوع الفعل على الأماكن، وهو ما ينبئ بجدارة عن نباهة شيخ النحاة، أنّ عملية الإسناد لا تتوقف فقط على تعلق المسند بالمسند إليه واحتياجاته إليه، بل لابدّ من استحضار عنصر آخر في هذه العملية وهو المتكلم، فسيبويه –رحمه الله– لم يهتم بالملفوظ في ذاته أو في بنائه المجرد وإنّما في علاقته بالمقام التواصلي الذي تم فيه إنجاز التراكيب أو الخطاب، وبعبارة أخرى العلاقة بين مقام الإسناد (prédicative situation) ومقام التلفظ (Enunciative situations)[54] وأكدّ سيبويه من خلال استشهاده بالتراكيب المتشكلة من الاتساع في الكلام على الطابع المرن للغة العربية واتساع لسانها من جهة، وعلى مختلف المقاصد التداولية المؤدية بوسائل لغوية متعددة من جهة أخرى، وتبيّن لنا من خلال الأمثلة المدروسة أنّ سيبويه تبنى نظرة فعلية للغة من حيث هي استعمال فعلي للمتكلم العربي، وليست نظاما مفترضا لا علاقة له بالتحقق الفعلي، ولعلّ الاعتناء بهذا الجانب ونعني به البعد الاستعمالي للغة يؤدي إلى نقلة في الدرس اللغوي العربي لم يكن يسمح بها الاقتصار على البعد التجريدي الذي سيطر غالبا.

الهوامـــــــش:

(1)– عبد العزيز أحميد، **المصطلح اللساني في كتاب سيبويه دراسة في المعجم والأسس المعرفية** (أطروحة دكتوراه أكادير:2003، ص 74)، ع/ إدريس مقبول، **الأسس الإبستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، ط1. عمان– الأردن: 2006، عالم الكتب الحديثة، ص338.

(2)– ابن منظور، **لسان العرب**، ط3. بيروت: 1944، دار صادر، مادة وسع.

(3)– سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السلام محمد هارون، ط1. بيروت: دت، دار الكتب العلمية، ج1 ص 98، 211، 230.

(4)– المصدر نفسه، ص212، 230.

(5)– المصدر نفسه، ج 1، ص213، 222، 229.

(6)– المصدر نفسه، ج 1، ص182.

(7)– المصدر نفسه، ج 1، ص98.

(8)– المصدر نفسه، ج 1، الصفحة نفسها.

(9)– المصدر نفسه، ج 1، ص212.

(10)– الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، تح: عبد الله دراز، دط. بيروت–لبنان: دت، دار الجيل، المجلد الأول (1، 2)، ص50.

(11)– أبو عبيدة معمر بن المثني التميمي، **مجاز القرآن**، ط2. بيروت:1401هـ/1981م، مؤسسة الرسالة، ج1، ص18

(12)– ابن جني، **الخصائص**، تح: علي النجار، ط2. مصر:1986، ج 2، ص444.

(13)– المصدر نفسه، ج 2، الصفحة نفسها.

(14)– الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود محمد شاكر، ط1. مصر: 1991، دار المدني نجدة، ص352.

(15)– العلوي يحي بن حمزة، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، د ط. بيروت: 1982، دار الكتب العلمية، ج1، ص 63–64.

(16)– إدريس مقبول، **الأسس الإبستمولوجية والتداولية...**، ص385.

(17)- فاضل صالح السامرائي، **الجملة العربية والمعنى**، ط1. لبنان:2000، دار ابن حزم، ص163.

(18)-عبد السلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبية**، دط. تونس: 1982، الشركة التونسية لفنون الرسم، ص165.

(19) - Kess Verteegh, **Freedom of the speaker the term utilise and related notions in Arabic Grammar** [www.inb.edu.htm ينظر: **مكانة اللغة العربية في الدراسات اللغوية:**

(20)-جون لاينز، **اللّغة والمعنى والسياق**، تر: عباس صادق الوهاب، ط1. بغداد:1987، دار الشؤون العامة، ص50.

(21)- حسام البهنساوي، **التراث اللغوي العربي وعلم اللغة الحديث**، ط1. القاهـرة: 2004، مكتبة الثقافة الدينية ص208.

(22)- آن روبول وجاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ت: سيف الدين غفوش والشيباني، ط1. بيروت-لبنان: 2003، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ص187.

(23)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص219.

(24)- إدريس مقبول، **الأسس الإبستمولوجية والتداولية...**، ص247.

(25) - سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص36-37.

(26)- المصدر نفسه، ج1، ص35.

(27)- حسن خميس الملخ، **رؤى لسانية في نظرية النحو العربي**، ط1. عمان-الأردن: 2007، دار الشروق، ص230.

(28)- الواسطي القاسم بن محمد الضرير، **شرح اللمع في النحو**، تح: رجب عثمان، ط1. القاهرة: 2000، مكتبة الخانجي، ص64.

(29)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص35.

(30)- المصدر نفسه، ج 1، ص212.

(31)- المصدر نفسه، ج 1، ص176.

(32)- الزمخشري أبو القاسم جار الله، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، ط1. بيروت: 1415هـ، دار الكتب العلمية، ص3567.

(33)- سيبويه، **الكتاب**، ج 1، ص175-176.

(34)- المصدر نفسه، ج 1، ص217.

(35)- المصدر نفسه، ج 1، ص218.

(36) - خالد ميلاد، **الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة دراسة نحوية تداولية**، دط. تونس:2001، المؤسسة العربية للتوزيع، ص302.

(37)- سيبويه، **الكتاب**، ج 1، ص218.

(38)- المصدر نفسه، ج 1، ص213.

(39)- ابن جني، **الخصائص**، ج 2، ص448-449.

(40)- سيبويه، **الكتاب**، ج 1، ص214-215.

(41)- حسن خميس الملخ، **رؤى لسانية في نظرية النحو العربي**، ص151.

(42)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص136.

(43)- المصدر نفسه، ج1، ص216.

(44)- المصدر نفسه، ج 1، ص229-230.

(45)- الأعلم الشنتمري، **النكت في تفسير كتاب سيبويه**، تح: زهير عبد المحسن سلطان، الكويت:1987، منشورات معهد المخطوطات، ج 1، ص322.

(46)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص211.

(47)- المصدر نفسه، ج1، ص211.

(48)- المصدر نفسه، ج1، ص215.

*- قنوان: اسم أرض.

(49)- سيبويه، **الكتاب**، ج1، ص213.

(50)- المصدر نفسه، ج3، ص241.

(51)- المصدر نفسه ، ج 1، ص51.

(52)- المصدر نفسه، ج 1، ص53.

(53)- المصدر نفسه، ج 1، ص52 وما بعدها.

(54)- إدريس مقبول، **الأسس الإبستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه**، ص353.

ماهيـــة الأدب
دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت

أ. نبيلة سكاي

جامعة البويرة

عَرّف الأدب تعريفات عدة على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور الاتجاهات الأدبية المختلفة، ففي كل مرة يظهر اتجاه أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للأدب يتجاوز القديم إن لم يُلْغِه كلية. ومن ثمّ ألّفت العديد من الكتب، تناولت بالبحث هذه الإشكالية، وأسالت الكثير من الحبر حول الموضوع، ولعلّ أبرزَها تلك التي تجعل من ماهية الأدب عنواناً لها، نذكر من بينها على سبيل المثال كتاب "ما الأدب؟" "لجان بول سارتر Jean Paul Sartre"، و«مع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب، فمن المؤكد أنّ هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناءً على ذلك فهو قول أكثرُ صناعة من الكلام العادي»(1).

تتقاطع التعريفات المتعلّقة بالأدب بين القديم والحديث، وقد تتداخل أحياناً، مع احتفاظ كل منها ببصمته الخاصة التي تميزه عن مختلف تعريفات عصره من جهة، وعن سائر تعريفات العصور المغايرة من جهة أخرى، فمن تعريف يركز على الشكل، وآخر يركز على المضمون، وثالث يحاول الجمع بين الاثنين. فكيف كان تحديد كل من "القرطاجني وجيرار جينيت" لماهية الأدب؟

وما هو التعريف الذي قدّماه له؟ وهل يتباعدان في تعريفيهما أم يتقاربان؟ هذا، ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي.

لقد أثار "جيرار جينيت" إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه، مشيراً إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، وعليه تراجع عن تسمية كتابه بعنوان فكر فيه مسبقا: «ما الأدب؟»[2]، ذلك أنّه سؤال شاع وتردّد كثيراً على الألسن دون الوصول إلى إجابة مقنعة له، ومن ثم عَدلَ عنه إلى عنوان آخر هو الذي يحمله كتابه: "Fiction et Diction- التخييل والقول". ومع اعتراف "جيرار جينيت" بصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للأدب، إلاّ أنّه انتهى إلى تعريفه بقوله: «الأدب هو فن اللّغة»[3].

يرى "جيرار جينيت" أنّ النظر في ماهية الأدب يقودنا إلى البحث في إشكاليتين أساسيتين هما:[4]

- البحث فيما يميّز الأدب "فن اللّغة" عن غيره من الفنون (رسم، موسيقى وغيرهما).
- البحث فيما يميّزه عن بقية الممارسات اللغوية الأخرى (تاريخ، فلسفة وغيرهما).

فإذا كان الأدب واحداً من الفنون الجميلة، وكان "الفن محاكاة" بتقدير أرسطو فإنّ الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها، فـ «كما أنّ بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفاريق... أمّا الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثـراً أو شعراً– والشعر إمّا مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً – فليس له اسم حتى يومنا هذا»[5].

اللّغة، إذن، وسيلة لما اصطلح عليه لاحقاً بالأدب، كما أنّ الألوان وسيلة الرسم، والأصوات وسيلة الموسيقى. وتطرح اللغة إشكالاً باعتبارها الوسيلة التي يستعملها فنّ الأدب للتعبير والمحاكاة، ذلك أنّها ليست خاصة به وحده، وإنّما هو يشترك فيها مع سائر العلوم الأخرى، فـ «ليس من المؤكد أن استعمال الأصوات أو الألوان يفي بتحديد الموسيقى أو الرسم، ولكن الأكيد أن استعمال الألفاظ والتراكيب لا يستقل بتحديد ماهية الأدب، وأبعد من ذلك تحديد الأدب كفن»(6). فما هي الخصوصيات التي تتميز بها اللّغة الأدبية مقارنة بالممارسات اللغوية الأخرى؟

إنّ التمييز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى هو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة:(7)

- **وظيفتها العادية (sa fonction ordinaire):** وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها.
- **وظيفتها الفنية (sa fonction artistique):** وهي إنتاج أعمال إبداعية.

وتنهض الوظيفة الأولى حسب "جيرار جينيت" من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أمّا الثانية فتنهض من الشعرية.

وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة، ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

إنّ الخطاب العادي في رأي "تودوروف" خطاب شفّاف يجعلنا ننظر من خلاله إلى معناه دون أن نهتم به في ذاته، أمّا الخطاب الأدبي فهو خطاب ثخن يستوقفنا ويطيل بنا النظر إليه في ذاته، أكثر ممّا نهتم بمعناه(8).

وبهذا تكون اللّغة في الخطاب العادي مجرّد وسيلة تنقل مضامين معينة، بينما هي في الخطاب الأدبي وسيلة وغاية في آن معاً. ذلك أنّنا نهتم بها لذاتها، كما نهتم بطريقة تشكلّها وكيفية نقلها للمعنى.

لقد تمركزت الدراسات الشعرية المعاصرة حول اللغة، حتى اقترن المفهوم الحقيقي للشعرية بها. يقول بول فاليري: «يبدو لنا أنّ اسم شعرية، ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حين تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»(9).

يبدو جلياً أنّ "جيرار جنيت" في تعريفه للأدب يركز على اللّغة، فهي عنده الوسيلة والغاية في الوقت نفسه، وهو في تعريفه هذا لم يقل إن: "الأدب هو اللّغة" وإنما قال: "الأدب هو فن اللّغة"، والتفنّن في اللّغة هو الترفّع بها عن مستوى الكلام العادي، والوصول بها إلى أرقى مستويات الجودة والإتقان، وقد استعملت كلمة "فن" قديما – وعند اليونان تحديدا – للدلالة على مهارة الممارسة في مختلف مجالات الحياة، فـــ «كلمة فـــن في الحقيقة ذات معان شتى، فإلى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ، وفن الحرب، وفن الإعلان، وعن مئات من الفنون الأخرى، على أن لهذه الكلمة معنى أساسيا واحدا في كل تلك الحالات، ومعناها المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن»(10). ويضيف "لاسل أبركرمبي" قائلا: «إنّ للمهارة مراتب مختلفة، ومن السهل علينا أن نقرّر، أن المهارة في الأدب أرقى–من حيث اللّغة والبيان– وأكثر تدبرًا وانتظامًا ودقةً منها في الحديث العادي»(11).

إنّ هذا التعريف الذي تبناه "جيرار جينيت" هو وليد تأثره بالشكلانية الروسية وقد جاء كردّ فعل منه على الشعرية الأرسطية التي يتهمها بالاهتمام

بالموضوع على حساب الشكل، يقول: «أكبر توضيح للشعرية المؤسسة من جانبها الموضوعاتي هي شعرية أرسطو ... التي سيطرت خلال عشرين قرنا على الفكر الأدبي الغربي»[12]، أي إلى غاية ظهور الشكلانية الروسية. ويبدو أن هذا الرأي قد تَكوَّنَ لديه إثر وقوعه على عبارة أرسطو: « إن الشاعر- كما يقول أرسطو- عليه أن يكون بالأحرى صانع قصص لا ناظم أشعار، لأنّ التخييّل هو ما يجعل منه شاعرا، وأن ما يحاكيه إنما هو أفعال»[13].

وإذا كان التخييل (fiction)، عند "جيرار جنييت" متعلقا بالموضوع(thème) وكان القول(diction) عنده مرتبطا بالشكل(la forme)، فإنّ ما يقوم به الشاعر عند "أرسطو"- حسب "جيرار جينيت"- ليس القول وإنّما التخييل[14] علماً بأنّ جيرار جينيت نفسه يستعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة (Mimèsis) كمترادفين، كما يوازي بينهما وبين مصطلحي المشابهة (simulation) والتمثل (représentation) حيث يقول: «...ولستُ الأول مطلقا الذي اقترح ترجمة المحاكاة بالتخييل»[15] مشيراً في الهامش إلى "كايت هامبورجر Kate Hambourgor".

وقد قمنا بمقارنة مقولة أرسطو السابقة مع الترجمة الفرنسية لكتاب أرسطو "الشعرية (la poétique) لـــ: " Roselyne Dupont Roc et Jean" Lallot والترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي، فلاحظنا أنّها تقترب من الترجمة الفرنسية، وتختلف عن ترجمة بدوي في أنّه لا ينفي نفياً باتاً أن يكون الشاعر صانعَ أشعار، إذ يقول: «ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثرَ منه صانعَ أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا»[16] وفي كلتا الحالتين، سواء أكانت الترجمة العربية هي الأصح، أم الترجمة الفرنسية هي الأصوب، فإننا نرى أن أرسطو قال مقولته هذه في موقف خاص، عندما اعتقد بعضهم أن كل من يكتبُ قولا موزونا يُعد شاعرا،

فأصبح بذلك أنباذوقليس في نظر هؤلاء شاعرا، ولكن ذلك لم يغير من وضعه بالنسبة لأرسطو، إذ يبقى دائما في نظره عالما بالطبيعيات ويبقى هوميروس الشاعر الحقيقي عنده[17]، ثم إنّ من يتصفح كتاب "فن الشعر"، ويرى اهتمام "أرسطو" بالأوزان الشعرية، وحرصه على استعمال المجازات اللغوية يدرك أنه لم يتفرغ مطلقا للاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

يذكرنا موقف أرسطو هذا بموقف آخر مع الجاحظ في مقولته عن "المعاني المطروحة"، فالجاحظ لم يؤثر يوما اللفظَ على المعنى، ولا المعنى على اللفظ ونظرية النظم الجرجانية القائمة على التكامل بين العنصرين تمتد جذورها إليـــه وإنّما قال مقولته تلك عندما بالغ أبو عمرو الشيباني في استجادة معاني البيتين التاليين رغم ضعف صياغتهما: [18]

لا تحسبن الموت موت البلـــى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهمـــــــا مــوت ولكن ذا أفظع من ذاك، لذل السؤال

فعقب قائلا: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج، و في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصّبغ وجنس من التصوير»[19]. وبهذا يُعتقد خطأ أنّ "أرسطو" اهتم بالمضمون على حساب الشكل، أو أن الجاحظ اهتم بالصياغة على حساب المعنى فالحقيقة تبين وعيَ كل منهما بأهمية الجانبين معًا في العملية الإبداعية.

قد يبدو لنا تعريف "جيرار جينيت" تعريفا شكليا محضا للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتجلى لنا اهتمامه بالمضمون أيضا من خلال دعوته إلى ضرورة الجمع بين المعيار النظمي (critère rhématique)، والمعيار الموضوعاتي (critère thématique)، في تحديد ماهية كل خطاب أدبي، وأيُ

فصل بينهما – بين التخييل والقول- سيعرض مفهوم الأدبية (la littérarité) عنده لخطر التنافر[20].

وإذا كانت اللّغة هي الممثلة للجانب الشكلي أو النظمي، وكان التخييل هو الممثلَ للجانب الموضوعاتي عند "جيرار جينت"، فيجب على اللّغة أن تشبّع بالتخييل حتى تكون مبدعة، يقول: «تكون اللّغة مبدعة عندما تكون في خدمة التخييل»[21].

وقد نظر "جيرار جينيت" في الملفوظ التخيلي (L'énoncé de Fiction) من ناحية الصدق والكذب، وهو يسوق رأي الفلاسفة الذين يبدو تأثره بهم واضحاً، حيث ردّد هؤلاء منذ "فريج Frege"، أنّ الملفوظ التخيلي ليس صادقاً ولا كاذباً، ولكنه فقط، كما قال أرسطو "ممكن" أو أنّه بالأحرى شيء من الصدق والكذب[22]. مما يعني عدم تناقض الملفوظ التخييلي مع صفتي الصدق والكذب، إلاّ أنّه يجب ألاّ يكون صادقاً بالكل ممّا يحوله إلى وثيقة تاريخية ولا كاذباً بالكلّ ممّا يجعله مغرقاً في الخيال.

ونجد صدى لما ذهب إليه "جيرار جينيت" في قول تودوروف: «القول بأنّ النّص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأنّ هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أنّنا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ... وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو "تخيّل"»[23]. الأدب إذن، تخييل، وتخييلية الأدب تمنعه من أن يكون انعكاساً حرفياً للواقع أو نسخاً آلياً له، فبقدر تجاوز الأدب حدود الواقع وخرقه له تتحقق أدبية الأدب.

وبهذا يكون "جيرار جينيت" استثمر مصطلح التخييل الأرسطي لخدمة التعريف الذي قدمه للأدب باعتباره فناً إبداعياً، فيميزه عن بقية الفنون الأخرى من جهة، وعن سائر الممارسات اللغوية من جهة أخرى.

كانت هذه نظرة "جيرار جينيت" حول مفهوم الأدب، وتعريفه له، فما هي نظرة القرطاجني حول الموضوع؟

لقد كان لاطلاع "القرطاجني" على التراث الأرسطي عن طريق شروحات الفلاسفة العرب (الفارابي وابن سينا وابن رشد) أثر كبير في استنباطه تعريفًا جديدًا للشعر، تجاوز به المقولة القديمة لقدامة بن جعفر التي استمرت قائمة قرونا من الزمن: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[24]. فقد يؤدي الوزن والقافية دوراً مهماً في تعريف الشعر عند العرب فــ «هو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتــا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده»[25] ولكنّه يظل غيرَ كافٍ مطلقاً لتحقيق شعرية القول الشعري عند حازم، ومن ثمّ يشنّ حملته ضد شعراء عصره الذين غاب عنهم المفهوم الحقيقي للشعر، فظنوا جهلاً أنّ: «كل كلام مقفى وموزون شعرا»[26]. كما اعتقدوا أيضا أنّ «الشعرية في الشعر، إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي عرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنّفاذ به إلى قافية»[27].

ليست الشعرية عند "حازم" إذن، نظما عشوائيا للألفاظ والأغراض، ولكن لابدّ مع ذلك من مراعاة قانون أو رسم موضوع. ونشير في هذا المقام إلى أن

حسن ناظم يرى أنّ لفظة الشعرية في نص حازم هذا تجمع بين المصطلح والمفهوم بخلاف أمر ورودها عند الفلاسفة العرب السابقين له، إذ اقتصر ذكرها عندهم على المصطلح فقط، بيد أنّ «نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظة (الشعرية) يقترب –إلى حد ما– من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيّق جدًّا، ذلك أن لفظة (الشعرية) لم تتبلور مصطلحا ناجزا، ولم تكن ذات فعالية إجرائية، فضلا عن أن حازما يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظة (الشعرية) الواردة في نصه متواشجة – مرّة – مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون – مرّة أخرى – ذات دلالة مغايرة، تُقربها – كما أسلفت – من معنى الشعرية العام»[28].

وبالإضافة إلى الوزن والقافية، هناك عناصرُ أخرى لا بدّ من توفرها في القول الشعري حتى يحقق شعريته، يجمعها حازم كلها في تعريفه الموالي للشعر: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدَ تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغــراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[29].

لقد سعى "حازم" في تعريفه هذا إلى تقديم مفهوم متكامل للشعر، وذلك بالإلمام بكل العناصر التي تجعل قولاً ما قولاً شعريا، بداية من الوزن والقافية، مروراً إلى التخييل والمحاكاة، وانتهاءً إلى الإغراب والتعجيب، كما أنّه لم يغفل أيضاً عنصري الصدق والكذب لكنّه يؤكد أنّ حضور أو غياب أي منهما غير ضروري لتحقيق الشعرية، وإنّما المهم في ذلك هو التخييل، يقول: «فلذلك كان

الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يُعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل... إذ ما تتقوّم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»[30].

التخييل، إذن، هو أساس القول الشعري عند حازم، مؤيداً بذلك رأي الفلاسفة قبله، إذ اختصر هؤلاء مفهوم الشعر في فكرة التخييل، يقول ابن سينا: «ونحن نقول أولا أنّ الشعر هو كلام مخيل»[31]. ويرى "سعد مصلوح" أنّ "ابن سينا" هو أول من نقل مصطلح التخييل من مجال علم النفس إلى مجال الشعر والأدب، أما جابر عصفور فيرى أنّ فضل السبق يعود للفارابي، ومن ثم يكون هذا الأخير قد فعل ما لم يفعله أرسطو، إذ اقتصر على استعمال المصطلح في كتاب النفس دون إيراده في كتاب الشعر، رغم حديثه عن المحتمل والممكن بالضرورة، ولعلّه السبب وراء الغموض الذي يكتنف نظريته في المحاكاة إلى يومنا هذا.

وإذا نظرنا في تعريف أرسطو للتخيل (فنطازيا – Phantasia)، نجده مهتما بتوضيح العلاقة بينه وبين الإحساس والعقل، أكثرَ من اهتمامه بتحديد ماهية التخيل في حد ذاته، إذ يمثل التخيل دور الوسيط بينهما، فبنظر أرسطو أنّ «التخيل حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل»[32]، ويقول أيضا: «... لا تفكر النفس أبدًا بدون صورة»[33]. فكما أنّ التخيل لا يتم دون إحساس كذلك التفكير لا يحدث بدون تخيل. ويمكن تصوير الوضعية السابقة من خلال الشكل الموالي:[34]

الإحساس ←———————— الخيال ←———————— العقل

(طرف) **(وسط)** **(طرف)**

يبدو جلياً أنّ تعريف أرسطو للتخيّل لا يخرجه من دائرة علم النفس، بخلاف القرطاجني الذي عرفه تعريفا أدبيا فنيا في قوله: «والتخييل أن تتمثل

للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[35].

وعلى الرغم من اختلافهما في تعريف التخيّل، إلاّ أنّهما يصرّحان بتبعيته للإحســـاس ذلك أن "القرطاجني" يرى أنّ «الأشياء منها ما يُدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، **لأنّ التخييل تابع للحس**، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يراد تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحس ويُشاهد»[36]. ولا يتوقف دور التخيّل عند حدّ استعادة الصور المحسوسة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الجمع والتأليف بينهما، حتى وإن كانت متباعدة متباينة بل إن ذلك سرّ فاعلية النشاط التخيّلي، إذ «يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينـــه بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»[37]. وهنا يميّز علماء النفس المحدثون ومنهم "وليم جيمس W. James" بين وظيفتين مختلفتين للتخيّل، إحداهما مجرّد استعادة لصور المحسوسات السابقة والأخرى جمع وتأليف بين صور متباينة لابتكار صور جديدة، بحيث تشكل الوظيفة الأولى عنده ما يسميه بالتخيل المستعاد-Reproductive، أما الوظيفة الثانية فتشكل ما يسميه بالتخيل المبتكر- Productive [38].

وقد أشار أرسطو إلى الوظيفة الابتكارية للتخيّل في خضمّ حديثه عن التصوير الشعري والفرق الموجود بينه وبين الفلسفة والتاريخ «ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا(...) وإنّما يتميزان من حيث كونُ أحدهما يروي الأحداثَ التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[39].

أمّا عن علاقة مصطلح التخييل بمصطلح المحاكاة – (Mimèsis) عند "حازم" فتجدر بنا الإشارة إلى أنّه لا وجود لتعريف للمحاكاة عنده، كما هو الحال مع التخييل، ولكن الشيء الملاحظ أن حازماً يورد المصطلحين معاً في معظم الأحيان مما يساعدنا على التكهن بالعلاقة الشديدة بينهما عنده، وفي العلاقة بينهما يرى سعد مصلوح أنّ «المحاكاة وسيلة والتخييلَ غاية، أو أنها مؤثر والتخييل أثر»[40].

بينما يرى "جابر عصفور" أنّ للمحاكاة جانبين «جانبها التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإنّ التخييل يحددها من زاوية المتلقي، أو لنقل – بعبارة أخرى–، إن التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله، ويعني ذلك أننا إذا أردنا أن نناقش الشعر من حيث ماهيته توقفنا عند فاعلية التخيل، أما إذا تجاوزنا الماهية إلى المهمة فلا مفر من التركيز على التخييل ...»[41] وإذا كان للمحاكاة وجهان أحدهما تخيل، والآخر تخييل – كما يقول جابر عصفور– فإننا نرى أن حازما قد اقتصر على تعريف التخييل دون التخيل، أي أن تركيزه على المتلقي كان أكثر من تركيزه على المبدع والواقع أن الجميع ركز «على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقتُه بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به، أكثرَ من تركيزهم على

علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخييلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمرا بتجنب الجميع – في الأغلب الأعم – الخوض فيه أو التعرض له»[42]. أمّا عن سبب اهتمام النقاد والبلاغيين "بسيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم "بسيكولوجية الإبداع" فيرجعه جابر عصفور إلى الغموض الذي يعتري الحياة الوجدانية النفسية للمبدعين[43]. وما وصف هؤلاء بالشياطين تارة، وبالمجانين تارة أخرى، وبالسحرة تارة ثالثة، إلاّ دليل كافٍ على ذلك.

وكما ارتبط مصطلح التخييل بمصطلح المحاكاة، ارتبط مصطلح المحاكاة بمصطلح التشبيه، سواء عند حازم أو عند الفلاسفة قبله، يقول ابن سينا: «أمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة وتركيب»[44]. وفي معرض كلامه عن "المقدمات الشعرية" يرى أن أكثرها يكاد يكون «محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكى الشجاعُ بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر»[45] والمتصفح لكتاب المنهاج يرى أن حازما خصص معلما بأكمله أسماه "المحاكاة التشبيهية" تحدث فيه بشيء من التفصيل عن شروط هذا النوع من المحاكاة وقوانينها، وما ينبغي أن تكون عليه، وما لا يُستحسن فيها، وما يوضح لنا الأمر أكثر، أن حازما في إحدى تقسيماته للمحاكاة، نراه يقسمها إلى نوعين: تشبيه متداول، وتشبيه مخترع[46].

ولعلّ ما يقطع لنا كلّ شك، أنّ المحاكاة عند حازم هي التشبيه، هو قوله في خضم حديثه عن الطرق الشعرية عند اليونانيين: «فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنّما وقع في كلامهم **التشبيه في الأفعال** لا في ذوات الأفعال»[47].

فالمعروف أنّ المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة للفعل بنوعيه: نبيل ودنيئ فمحاكاة الفعل النبيل تُنتج المأساة، بينما تنتج محاكاةُ الفعل الدنيء الملهاة

والقرطاجني-كما هو وارد في النص أعلاه- استعمل عبارة "التشبيه في الأفعال" عوض عبارة "محاكاة الأفعال"، وهذا ما جعلنا نستنتج أن المحاكاة عنده هي التشبيه.

وارتباط المحاكاة بالتشبيه عند حازم جعلها ترتبط أيضا بالوصف، وذلك «لأنّ التشبيه راجع إلى معنى الوصف»[48] عنده، كما أنّه «إذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلا، فالواجب أن تأخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح، إذا قصد التقبيح»[49].

وإذا كنا قد اختصرنا سابقا مفهوم الشعر عند حازم في مصطلح التخييل فيمكن اختصاره الآن في مصطلحي المحاكاة والتشبيه (التصوير).

لم يكتف "حازم" بتقديم مفهوم للشعر، بل وضع بين أيدينا أيضا آليات ومراحل تشكلـــه فما هي آليات ومراحل تشكل القول الشعري عنده؟

قسم "القرطاجني" مراحل العملية الإبداعية إلى ثماني أحوال، الأحوال الأربعة الأولى منها يسميها تخاييل كلية، أما الأحوال الأربعة الأخيرة فيسميها تخاييل جزئية، وهي:[50]

الحال الأولى: يتخيل الشاعر مقاصد الغرض الكلية لنظمه.

الحال الثانية: يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا.

الحال الثالثة: يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.

الحال الرابعة: يتخيل لتلك المعاني عبارات تليق بها.

الحال الخامسة: يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى، بحسب غرض الشعر.

الحال السادسة: يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له.

الحال السابعة: يتخيل لكل مقدار من الوزن الذي قصد عبارات توافق حركاتُها وسكناتُها ذلك الوزن.

الحال الثامنة: يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى.

والشيء الملاحظ هنا هو أنّ هذه الأحوال الثمانية متعلقة بأنحاء التخييل الأربعة التي حدّدها "القرطاجني" في: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن[51] فهي في مجملها لا تخرج عن هذه العناصر الأربعة. و"القرطاجني" في هذه الأحوال الثمانية لا يرمي إلى الفصل بين مراحل تشكل الإبداع الشعري، بقدر ما يسعى إلى توضيح كل مرحلة منها على حدة للمبدعين المبتدئين، فمع مرور الوقت، «قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقالُ خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسبَ من سرعة الخاطر أنه لم يُشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»[52]. وذلك أنّ «العمل الشعري في نهاية الأمر معطى في كليته وشموله، وهذا الشمول كفيل بأن ينقص التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب، ولم يقل أحد إن الشاعر أو المتلقي يتابع هذا التقسيم، فيخيّل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التخييل»[53].

وقد نعتقد مخطئين أنّ حازماً حصر دائرة الإبداع في الشعر وحده، لاهتمامه الشديد به باعتبار أنّ الشعر في هذه المرحلة من الزمن وما قبلها، كان يمثل ديواناً للعرب، لكن يفاجئنا حازم بكلامه عن "علم الشعر المطلق"، بالإضافة إلى "علم الشعر"، وهو يسوق لنا قول ابن سينا الذي يدعو إلى ضرورة خوض العرب بدورهم في هذا المجال، بحسب خصوصيات الزمان والمكان عندهم.

يقول "القرطاجني": «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في **علم الشعر المطلق** وفي **علم الشعر**، بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[54]. فالمقصود بعلم الشعر المطلق هنا، هو الإبداع

الفني بشكل عام متأثرا في ذلك بالمعلم الأول أرسطو الذي درس الشعر في إطار الفنون المختلفة فالكلمة اليونانية " Poièsis"– كما يقول "جيرار جينيت" – لم تخص الشعرَ لوحده وإنما كانت تشملُ الإبداع بشكل عام(55).

كان القرطاجني على دراية بالاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، كالنحت والرسم وغيرهما، فإنّ كانت هذه الفنون كلّها تشترك في كونها تخييلا أو محاكاة، إلاّ أنّها تختلف من حيث الوسيلة المعتمدة فيها، فبينما يَستعملُ النحتُ والرسمُ الحجارةَ والألوان يستعملُ الشعر الكلمةَ والقول أداة له، يقول: «وطرقُ وقوع التخييل في النفس: إنّما تكون بأن يُتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهدَ شيئا فتتذكر به شيئا، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها معنى بقول يُخيلهُ لها – وهذا الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج – أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»(56).

ولعلّ حرص "حازم" الملح على التعجيل في إتمام التأليف، هو الذي جعله يقتصر في هذه الدراسة على الإبداع القولي وحده، دون غيره من الإبداعات الفنية الأخرى، فالحديث عنها قد يطول والوقت لم يكن في صالح "حازم".

لقد كان "حازم" يخشى حتى من عدم إتمام التأليف في مجال الشعر وحده، فما بالنا بالفنون الأخرى، لذا نلفيه يصرح في بعض المواضع بالابتعاد عن تفاصيل وجزئيات هذه الصناعة مكتفيا بقوانينها العامة(57).

وهنا يذكرنا "حازم" بـــ "جيرار جينيت" في قوله: «إنّ ميدان الأدب هو من دون شك ضيق جدا لمعالجة العلاقات بين الجمالي والفني كما يجب»(58) ومن يدري فلو أتيح لـــ"حازم" متسع من الوقت، لكان ربّما ألّف كتبا أخرى يتناول فيها خصوصيات هذه الفنون.

ومثلما أشار "حازم" للاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، فقد عمل أيضا على تمييزه عن سائر النشاطات اللغوية المختلفة.

لقد صنف الفلاسفة – قبل حازم – الشعر ضمن ضروب القياس الخمســة وهي: البرهان، والجدل، والسفسطة، والخطابة، والشعر، حيث يهدف كل منها إلى إيصال نوع معين من المعرفة إلى المتلقي، حسب ما يبينه "ابن سينا" فيما يلي: «فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبه اليقين وهو إما القياس الجدلي وإما القياس السوفسطائي المغالطي ومنها ما يقنع فيوقع ظنا غالبا وهو القياس الخطابي، وأما الشعري فلا يوقع تصديقا؛ ولكن يوقع تخيلا محركا للنفس إلى انقباض وانبساط بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة»(59).

ويتجلى الرابط بين هذه القياسات في اشتراكها جميعا في صورة القياس، إذ تتكون كلّها من مقدمتين (مقدمة كبرى ومقدمة صغرى) ونتيجة، يطلقُ الفلاسفة على المقدمتين معا اسم "المقدّم" وعلى النتيجة اسم "التّالي". وقد أتى "حازم" على تعريف القياس بأنّه: «قول مؤلف من مقدمات وقضايا، إذا كانت مسلمة ورتبت الترتيب الذي يجب في القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى نتيجة»(60)، إلاّ أنّها تختلف في مادة القياس، أي في نوع المقدمات المكونة لها فـــ«القياسات البرهانية مؤلفة من المقدمات الواجب قبولها: إن كانت ضرورية يستنتج منها الضروري على نحو ضرورتها، أو ممكنة يستنتج منها الممكن والجدلية مؤلفة من المشهورات، والتقريرية: كانت واجبة أو ممكنة، أو ممتنعة والخطابية مؤلفة من المظنونات، والمقبولات التي ليست بمشهورة، وما يشبهها كيف كانت ولو ممتنعة؛ والشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة، من حيث يعتبر تخييلها كانت صادقة أو كاذبة، وبالجملة مؤلفة من المقدمات، من حيث لها هيأة وتأليف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك ويروجه الوزن ....، وأما

السوفسطائية فهي التي تستعملها "المشبهة" وتشاركها في ذلك "الممتحنة المجربة" على سبيل التغليط ... »[61].

وقد يأخذ القول الشعري اليقين من البرهان، أو الشهرة من الجدل، أو الظن من الخطابة، فتأتي مقدماته يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، ويبقى مع ذلك قولا شعريا بما فيه من تخييل ومحاكاة، فلا يصرف عنه صفة الشعرية إلاّ تجريده من ميزته التخييلية، فـ«ما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة»[62]. وإذا أمكن للقول الشعري أن يأخذ من مميزات هذه الأقاويل جميعاً، فهو بالمقابل يتعرض لشيء من الحذف على مستوى الأجزاء المكونة له (إحدى المقدمتين والنتيجة)، ويكون هذا الحذف ضروريا أحيانا لأمرين:[63]

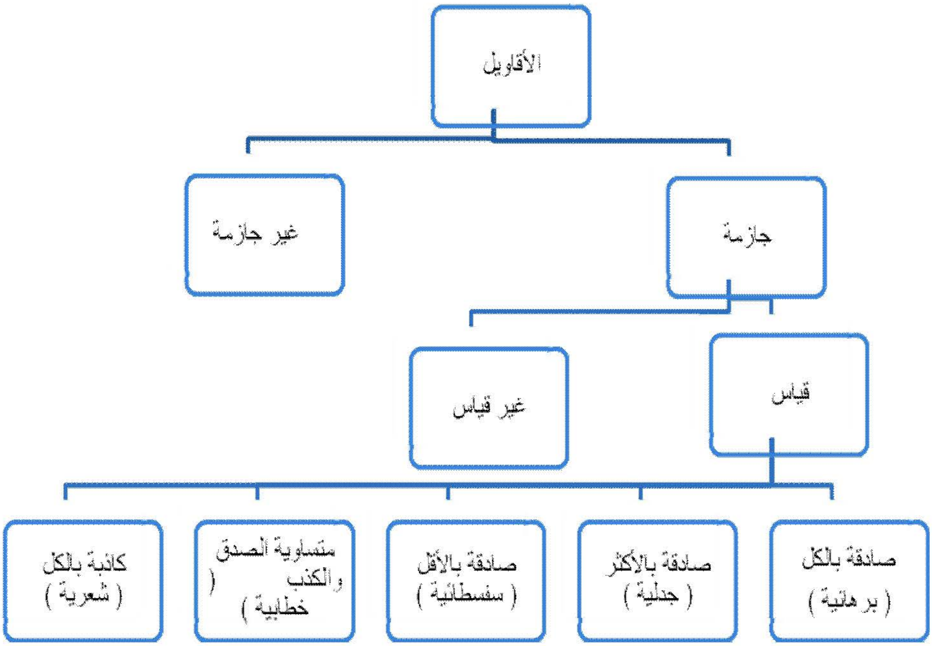
- سآمة الطول، والبلاغة إيجاز.
- إخفاء محل الكذب من القياس.

ولا بد مع ذلك من أن يحيل الكلام المتبقى على ما حذف منه.

وقد نظر الفارابي في القياسات السابقة من ناحية الصدق والكذب، فعنده «أنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإمّا عكس ذلك، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطابية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية، وقد تبين من هذه القسمة أنّ القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع

السولوجسموس، وأعني بقولي: "ما يتبعه": الاستقراء والأمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوةُ قياس»(64).

ولتوضيح القول أكثر نقترح المخطط الموالي: (65)



ومع إقرار "الفارابي" بأنّ الشعر نوع من أنواع السولوجسموس أو القياس، إلاّ أنّه يرى أنّه لا يرد إلا كاذباً بالكل، وهنا يبرر "القرطاجني" مخالفا إياه في الرأي ومؤيداً في ذلك رأي "ابن سينا"، والنص اللاحق هو ردّ صريح منه على "الفارابي" وغيره، ممن يعتقد أن الأقاويل الشعرية لا تأتي إلاّ كاذبة. يقول: «وإنّما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلاّ كاذبة، وهذا قول فاسد، قد رده "أبو علي بن سينا" في غير ما موضع من كتبه؛ لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق

ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»(66).

ويبدو أن التشبيه هو الحجة التي اعتمدها هؤلاء لإثبات ما ذهبوا إليه من كذب القول الشعري، ومن ثم حرص "القرطاجني" على إزالة اللبس الذي وقعوا فيه جراء عدم تمييزهم بين قولهم: «هذا الشيء هو الشيء الآخر نفسه، وقولهم: هذا الشيء هو مثل الشيء الآخر وشبهه»(67)، وبهذا يستبعد الكذب عن التشبيه.

ومع كل ما قيل عن صدق وكذب القول الشعري، يبقى كلاهما صفتين عرضيتين فيه وتبقى صفته الجوهرية هي التخييل، وهي لا تتناقض مع أي منهما كما أنها تثير المتلقي وتشغله عن الالتفات إليهما.

وبهذا يجتمع "القرطاجني" و"جيرار جينيت" حول فكرة التخييل الأرسطية ويستثمرانها لخدمة المفهوم الذي قدّماه للأدب. وإذا كان الفن عند أرسطو محاكـــاة فإنّ مصطلح التخييل هو الذي أضاء مفهوم المحاكاة الأرسطية، إذ لم تعد المحاكاة مجرد انعكاس حرفي للواقع أو تقليد أعمى للطبيعة، وإنّما هي طريقة فنية في التعبير يلعب فيها التخييل دوراً كبيراً.

ولئن عزل "أرسطو" أحد المفهومين عن الآخر بأن وظّف الأوّل "المحاكاة" في مجال الفن، ووظف الثاني "التخييل" في ميدان علم النفس، فقد وفّق "القرطاجني" و"جيرار جينيت" في الجمع بينهما لاستكناه ماهية الأدب والبحث عن الأدبية التي لا يمكن أن تنتهي إلى غايتها عندهما إلاّ بمقاربتها للمنهج الأرسطي الذي يفصل بين اللّغة اليومية وبين لغة الإبداع الأدبي كفن قولي مميّز.

الهوامش

1- تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص10.

2- Gérard Genette, **Fiction et diction**, P11.

3 - Ibid, P11.

4 – voir : Ibid, P13.

5- أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بـــــــدوي، د. ط، دار الثقافـــة، بيروت، د. ت، ص4-5.

6 - Gérard Genette, **Op.cit**, P 12.

7- Voir : Ibid, P16.

8- ينظر: نور الدين السّد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)**، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2، ص16.

9- تودوروف، المرجع السابق، ص23-24.

10- لاسل أبركرمبي، **قواعد النقد الأدبي**، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص14-15.

11- المرجع نفسه، ص15.

12 - Gérard Genette, Op.cit, P 16.

13 - Ibid, P17.

14 - Voir : Ibid, P 17.

15 - Ibid, P 17.

16- أرسطو، المصدر السابق، ص55.

17- ينظر: أرسطو، **فن الشعر**، ص6.

18- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، **شرح وتحقيق: يحي الشامي**، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003، ج3، ص408.

19- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

20 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P35.

21 - Ibid, P17.

22 – Voir: Ibid, P20.

23- تودوروف، **الشعرية**، ص34-35.

24- قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي،ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص64.

25 - عبد الرحمن بن خلدون، **المقدمة**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 488-489.

26 - أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص27.

27 - المصدر نفسه، ص 28.

28 - حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص13.

29 - حازم القرطاجني، **المصدر السابق**، ص71.

30 - نفسه، ص63.

31- ابن سينا، **فن الشعر**، ص161. نقلا عن: سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص100.

32- أرسطو، **كتاب النفس**، ص5. نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995، ص196.

33- المصدر نفسه، ص16-17، نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ص207.

34- محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم(النقد العربي والمثاقفة)**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص14.

35- حازم القرطاجني، **المصدر السابق**، ص89.

36 - نفسه، ص98.

37 - جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص15.

38- ينظر: محمد عثمان نجاتي، **الإدراك الحسي عند ابن سينا**، ص197-198.

39- أرسطو، **فن الشعر**، ص26.

40- سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ص57.

41- جابر عصفور، **مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)**، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص195.

42- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص55.

43- ينظر: المرجع نفسه، ص53-54.

44- ابن سينا، **فن الشعر**، ص171. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، د.ط**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1999، ص33.

45- ابن سينا، **كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر**، ص 16. نقلا عن: الأخضر الجمعي، المرجع السابق، ص33.

46 - ينظر: حازم القرطاجني، **المنهاج**، ص96.

47 - المصدر نفسه، ص69.

48 - نفسه، ص 69.

49- نفسه، ص101.

50 - نفسه، ص 109-110.

51 - ينظر: فسه، ص89.

52 - نفسه، ص111.

53 - عاصف جودة نصر، **الخيال مفهومه ووظائفه**، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص181.

54- ينظر: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 69.

55 - Voir : Gérard Genette**, Fiction et Diction**, P 16.

56 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص89-90.

57- ينظر: المصدر نفسه، ص70.

58 -Gérard Genette, Op.cit, P 40.

59- ابن سينا، **البرهان من الشفاء**، ص51-52. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص34.

60 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص66.

61- ابن سينا، **المنطق من الإشارات**، ص 460. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص34-35.

62- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص67.

63- ينظر: المصدر نفسه، ص65.

64- الفارابي، **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، ص 151. نقلا عن: الأخضر الجمعي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين**، ص33.

65- عبد الجبار داود البصري، **مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر**، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص14.

66 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص81.

67 - ينظر: نفسه، ص74-75.

"وليمة خاصّة جدّا" لمسعودة أبو بكر
من أقاصي الشّفاهية إلى أقصى الشّعريّة

د.نجوى الرّياحي القسنطيني

جامعة تونس

تعتبر القصّة القصيرة من الأشكال السّردية التي أثار ظهورها عند العرب جدلا كبيرا. فقد اعتبر بعضهم أنّ لها أصولا تصلها بأشكال سرديّة تراثيّة محورها القصّ والحكاية أساسا مثل القصص القرآني والقصص الشعبي والمقامات والأخبار. في حين اعتبر باحثون آخرون القصّة القصيرة فنّا حديثا وليد اتصالنا بالغرب وتعرّفنا على آدابه وتأثّرنا بأشكال تعبيره.

فإذا نظرنا في ما قطعت القصّة القصيرة من مراحل وسّعت من إمكانات تعبيرها وأشكاله، أدركنا أنّ ما يسمها بصفتها نمطا مخصوصا من الكتابة الإبداعيّة، لا يمكن حدّه بزمن معيّن لا دور لما عداه في تمييز القصّة القصيرة والتأثير في فنّيتها. وقد كشف النّظر في طبيعة الإبداع وأنواعه أنّه لا يخلو أحدها من تأثير غيره إن جزئيّا أو كليّا. فلا صفاء لنوع أدبي ولا صفاء لجنس.

والأمر قائم في القصّة القصيرة من جهتين: من **جهة** حداثتها الحاصلة إن بتأثير الرّافد الغربيّ أو بتأثير التطوّرات الحضارية عامّة وتغيّر النظرة إلى الإبداع خاصّة ومن **جهة** أصالتها المتأتّية فيها عبر طرق في التّعبير والصّياغة لا يمكن اعتبارها حديثة كلّيا.

من هنا يكون الحكم بأصالة القصّة القصيرة عند العرب كما الحكم بحداثتها غير مناسبين لطبيعتها الفنّية وخصوصيّتها الأدبيّة الجامعتين بين ملامح من تراثها القصصي وملامح من قصصنا الحديث البالغ حدود التجريب.

ولقد نظرنا في القصّة القصيرة اليوم في ضوء هذا التصوّر. فوجدنا أنّ الطّابع الحكائي الشفاهي يداخل فيها الكتابة، هو سمة من سمات عراقتها[1]. ولا حظنا أنّ ذلك لم يمنع عنها إقبالها على أشكال كتابيّة حديثة ومتجدّدة. فاعتبرنا القصّة ذاهبة عندنا من أقصى حدود العراقة إلى أقصى حدود الحداثة. وسعينا إلى محاولة رصد وجوه التلاقي في المجموعة القصصيّة الواحدة بل في النّص القصصي الواحد بين الحكائي الشّفاهي من جهة والكتابة التي تبلغ حدّ الشّعرية من جهة أخرى: كيف تتحول القصّة القصيرة بهما من سرد محوره الحكاية إلى حكاية محورها الكتابة إنشاء لغويّا سرديا وشعريّا؟

وقد رأينا أن نسائل من هذا المنظور مجموعة قصص **وليمة خاصّة جدّا**[2] لمسعودة أبو بكر (1954). وهي كاتبة تونسيّة تخصّصت في كتابة الرّواية ونزعت فيها إلى التجريب[3]. فليس لها من القصص بخلاف **الوليمة** سوى **طعم الأناناس** وهي مجموعة قصصيّة افتتحت بها تجربتها الإبداعيّة **وشهامة نميل** وهي قصّة للأطفال[4]

والوليمة المتوزّعة تواريخ كتابة أقاصيصها الاثنتين والعشرين بين 1988 و2002 ،تتسم من حيث بنائها وصياغتها التّعبيريّة ببعض التنوّع. ذلك أنّ غلبة النّزعة الواقعيّة على نصوصها عامّة، لم يمنع ما بينها من تفاوت في البنية اللغوية والسّردية. كما لم يمنع اتسام بعض تلك النّصوص بميسم تقليدي حداثة البناء والتّركيب في بعضها الآخر، حتّى أنّه يمكن اعتبار هذه الأقاصيص صورة من صور تحوّل الكتابة القصصية في تونس.

وقد وجدنا أنّ هذا التنويع في طرائق القص وألوانه، ميسم جوهري يميّز الأقاصيص ويذهب بها من حدود السّرد الحريصة صاحبته على جوهر الحكاية الشفاهيّة تشويقا وجاذبيّة إلى حدود الشعري أداء لغويّا وتصويريّا وسرديّا. فكان ذلك من أبرز دوافع إقبالنا على **وليمة** مسعودة أبو بكر.

I- من نفحات الشفاهيّة في وليمة خاصّة جدّا.

يمثل الجدل بين شكلي الشفاهي والمكتوب فاعليّة أساسيّة في كلّ أنماط الإبداع. وهي فاعليّة متنوعة بقدر ما هي جوهريّة تختلف تجلّياتها بين ملفوظ ومكتوب وعلمّي وفصيح مجسّدة بذلك خيارات المبدع على مستوى تركيب النّص وصياغة لغته وأسلوبه وغير ذلك ممّا يتصل في أقاصيص مسعودة أبو بكر بصناعة الحكاية منذ العتبات.

1- نفحة العتبات.

اختارت مسعودة أبو بكر التدرّج في محراب الحكاية عبر عتبات ثلاث. وهذه العتبات أشبه وهي تتقدم القصص ترتاد بها مجاهل الكلام، بطقوس تعمّد بها الكاتبة نصّا ليس له في ما كتبت سوى شبيه واحد كما ذكرنا هو **طعم الأناناس.**

العتبة الأولى هي عبارة قصص المثبتة على صفحة الغلاف للدّلالة على جنس المكتوب ونوعه.

العتبة الثانية إهداء كما تقول الكاتبة إلى "الأب الرّوحي" محمّد العروسي المطوي[5] "تقديرا ووفاء" دلالة على أنّ لها به في نصّها صلة روحيّة وفنّية.

العتبة الثالثة وهي أطول مساحة نصّية من سابقتيها تكشف عن وعي الكاتبة بموقعها وبدورها خاصّة. فقد عنونتها بـــ "قبل البداية" وجعلتها أشبه على ما صبغها من نفس شعريّ، بالنّص التفسيري التـّوضيحي لمدارات القصّ عندها فنّا وبناء ودلالة.

وتثبت العتبات ثلاثتها لأقاصيص مسعودة أبو بكر انتماءات ثلاثة صريحة: **انتماء** إلى جنس أدبيّ حديث مكتوب وهو القصّة القصيرة.

و**انتماء** إلى نسق إبداعي وفنّي سابق مثّله الأديب محمد العروسي المطوي، والأقاصيص تهتدي بذلك النّسق وتحيّنه في الآن نفسه.

و**انتماء** إلى تراث قصصيّ عربيّ تمثل الحكاية عصبه وروحه.

وقد اختزلت العتبات في تلك الانتماءات الثلاثة، هواجس وغايات نُرجِّح أهمّية دورها في عودة المؤلفة إلى كتابة القصّة القصيرة بعدما سارت قدما في كتابة الرّواية. أبرز تلك الهواجس والغايات في نظرنا، ضمان شرعيّة إبداعيّة تبرّر للمؤلفة الدّخول في محراب القصّة القصيرة. وقد وظّف الإهداء إلى المطوي من هذه الزّاوية للتدليل على أنّ قصص م. أبو بكر عيّنة على نسق في الكتابة معروف ومعترف به في تونس وفي البلاد العربيّة.

على أنّ الكاتبة لم تكن وهي تمدّ لنصّها جذورا في موروثنا القصصي لتكتفي بذلك. فأدرجت قصصها ضمن ذاكرة عربيّة يُغذّيها الخيال ومنقول الحكايات. والتّقديم الذي افتتحت به نصّها صريح في الإحالة على تلك الذاكرة، صريح خاصّة في إنماء قصصها إليها. فعندما نتثبّت في ذلك التـّقديم، نلاحظ أنّ المؤلفة تتجاوز به حدود البحث عن المصداقيّة أو الشرعيّة الإبداعيّة إلى صياغة اختياراتها السّرديّة عامدة إلى التّعريف بسياق إبداعها وحوافزه وإلى تقريب القارئ من عالم قصصها وأفقه الحكائيّ. وهو عالم مبدؤه الحكاية أساسا، **الحكاية** باعتبارها في **الأوّل** كما وصفتها المؤلّفة سردا "لا ينضب معينه"، تُمسك الجدّات بمفاتيحها كلّها فتُدخل إليها من تشاء متى تشاء معمّدا "في قماط الانبهار".

و**الحكاية** باعتبارها **ثانيا** متخيّلا مشتركا بين أنواع الأدب خاصّة ما كان منها قصّة قصيرة. تقول الباحثة ماري لويز "إنّ الرّواية تعود إلى التـّاريخ والوثائق بينما نجد في القصّة القصيرة إحياء لبقايا التّراث القصصي الشّفاهي والشّعبي الدّيني. مثل الحكاية الخرافيّة"(6). وهذا قول يقرّب الحكاية باعتبارها موروثا شفاهيا إلى الخرافي أكثر منه إلى الواقعي وكأنّما الحكاة كلّهم – مثل جدّاتنا تماما – يجتهدون من زمن إلى زمن ومن مجلس إلى مجلس لجعل

الحكاية في كلّ مرّة أكثر إدهاشا وإبهارا وأوسع انتشارا فكأنّ الوجود صداها. وهو **بعد أسطوريّ** واضح في حديث مسعودة أبو بكر عن الحكاية وأهميّتها تقول في التقديم "الكون عناصر تتحاكي... يحكي الزّمان ويحكي المكان" وإذا تبادلت عناصر الكون الحكايات وتناقلتها، وإذا تحرّرت الحكايات من قيود الزّمان والمكان، تأبّدت كيانا كلّيا استمراريّا ذا هالة قدسيّة ترتفع به إلى مستوى كونيّ عامّ.

وهويّة الحكاية الكونيّة لا تنفي عند مسعودة أبو بكر **هويّتها الواقعيّة**. "إنّها الحياة حكاية" تذهب بنا في ما تصوّر الكاتبة **من** "القماط" **إلى** "أحضان" الجدّة و"عودنا" ينمو، **إلى** "إغفاءة" عندها **إلى** "المجالس" **إلى** "الطريق" **إلى** "زوايا المكان" و"زوايا الأحواش والسّطوح". فالحكاية تنهض على تفاصيل الحياة فتصوغ سجلاّت المجتمع وراهن أيّامه وتكشف عن حركات الروح واهتزازاتها. وتروي الحكاية "أسرار الصّبابة الأولى... والهوى يُروى... والعشق... وأخبار الحبّ" فتشهر لها مع كلّ صوت سيفا يُقارع سيف النّسيان، وهو عند الكاتبة "للذاكرة شهريار"، فيصرعه.

وقد ثبت من ذلك أنّ المؤلفة لا تكتفي بتوسيع حقول الحكاية وتخصيب آفاقها مجتمعا وتاريخا وذاتا بل تسلّمها مقاليد الحياة وتقرّ بامتلاك راويها المقاليد نفسها. وهو أمر يشدّ القصّ فعلا وهيئة ومحتوى إلى مناخ عجيب يمتزج فيه الواقع بالخيال. إذ يكفي كما تقول مسعودة أبو بكر أن يقول الرّاوي "يا سادة يا مادة... يدلّنا ويدلّكم للشهادة" حتّى ينفتح باب الخرافة على مصراعيه وتنبثق جحافل الكلام "كلام يخاطر الكلام والحكاية تعانق الحكاية". هكذا تتصوّر المؤلّـفة الأمر كاشفة عن معرفتها راوية بأسرار الحكاية ومساراتها. ذلك أنّها تصل الحكاية بالقصّ والسّماع والسّامعين وتكشف عبر ذلك عن انخراطها في اللّعبة.

والقرائن على ذلك صريحة ترسم خطو مسعودة أبو بكر في مسالك القصّة عبر مراحل ثلاث تثبت أنّ لمغامرتها في كتابتها وشائج ببيئتها وصباها وميولاتها واختياراتها. فقد تربّت رضيعة وصبيّة في عالم لم تمنع ألفة قومه الحكاية لهفتهم عليها حبّا فيها واستزادة منها "هدهدتنا الأحضان وأرجحتنا الأيدي ونما عودنا بين الحكايا. وتنافسنا أشقاء وأقارب على ركب الجدّات".

ثمّ تجاوزت الكاتبة **مرحلة** طلب الحكايات والسّعي وراءها إلى **مرحلة** صارت فيها "تختلق" بدورها الحكاية "حين ينال التّعب من أوصال الجسد فتكسل رحى الفكر"، وكأنّ الكاتبة وقد غرفت ما شاء لها من الحكايات في صباها، صارت بدورها تختلقها بالسّليقة في شبه خدر فكريّ تبلغ به النـّشوة والنّجوى. وهي مرحلة يتأكّد فيها **البعد الشّخصي** الحميمي في الحكاية بعد بعديها الأسطوري والاجتماعي "أهدهد**ني** بكم حكاية **أختلقها**".

تلي هذه المرحلة، **مرحلة** تخرج الكاتبة فيها بالحكاية من حيّزي النـّشأة والحميميّة إلى حيّزي البثّ والانتشار. فتتخيّر من حكاياتها "أطيبها". تقول مترفـّقة "لأزفـّها إلى شوق الأسماع على أكفّ من حبّ". ولا يجب أن يُغيِّب عنّا ترفّق الكاتبة بالحكاية وبسامعها، ما يصحب إخراجها محكيّها إلى عالم القصّ من تعمّل وتركيب وتأليف يجعل الكلام عندها كما تقول "محفوظا بألف إيماءة وتعابير تنبثق من بين الجفن والجفن". فوصف الكاتبة حكايتها هنا هو من قبيل ما يُصاغ في نصوص إبداعيّة حديثة من أقوال ميتاسرديّة تكشف عن مواقف أصحابها من نصوصهم وعن تصوّراتهم لقرائهم.

ومسعودة أبو بكر عمدت كما بينّا إلى توضيح أفق قصصها الحكائيّ وإلى توريط القارئ وإقحامه في مغامرة الحكاية تلقّيا لا اختلاقا وسماعا لا إنشاء. فاستخدمت الضّمير نحن المحيل على القارئ وعليها سامعة للحكاية قبل كتابتها "هدهدتنا ... أرجحتنا... ونما عودنا... وتنافسنا". فأقامت بذلك ضربا من

التّواصل النّفسي والعاطفيّ بينها وبينها القارئ تنزاد معه للحكاية أصالة في البيئة العربيّة. فالقصّ طقس من طقوس الحياة لا تنقطع لحمته وإن تحوّلت المواقع وتغيّرت الأدوار فظلّ القارئ سامعا للقصص في حين أصبحت الكاتبة راوية لها. وهو عقد من عقود الكتابة يقضي بأن تُخرج الكاتبة الحكاية مخرجا تعبيريّا وجماليّا يبلغ بها القارئ فيفهمها ويستعذبها.

هذا هو منطلق إبداع مسعودة أبو بكر لقصصها وهو جوهره كذلك. فالنّاظر في الأقاصيص، يتبيّن كما سيتّضح مراوحتها بين **الحكاية** في صورتها الأولى مشتركا تخييليّا شفاهيّا، و**الحكاية** صياغة بلاغيّة وسرديّة مكتوبة وجامعة بين أشكال تقليدية وأخرى حديثة في أنماط السّرد.

2- نفحة الحكاية.

لئن كانت القصّة القصيرة مكتوبة ومنتمية إلى نسق إبداعيّ تقرّ دراسات نقديّة كثيرة بأدبيّته وبحداثة تشكيله، فقد ظلّت محافظة على سمات شفاهيّة من ضربين:

ضرب ينحدر من تراثنا الشفاهي. وقد اعتبرت الباحثة ماري لويز أنّ القصّة القصيرة تختصّ بهذا الضّرب وأنّ "الاحتفاظ بالتــّراث القصصي القديم في القصّة القصيرة، ليس جزئيا سوى مسألة طول"(7).

و**ضرب** ينحدر من معجمنا الشّفاهي الحديث باعتبار أنّ القصّة القصيرة من بعض وجوهها تعبير عن جزء من الواقع.

ولئن كانت الصّفة الشّفاهية ثابتة في القصّة القصيرة، فإنّ مسالك الكتّاب إليها متنوّعة. فقد تكثر مظاهر الشفاهيّة عند بعضهم أو تقلّ. وقد يذهبون فيها من حدّ الكلمة أو الجملة إلى حدّ الفقرة المتناسبة وحجم القصّة القصيرة وطبيعتها الفنّية. ممّا يعني أنّ المساحة المخصَّصة للشفاهيّة في نصّ قصصيّ قصير موكولة بمدى قدرة الكاتب على التّصرف فيها والإفادة منها.

لذلك لا تُغني غلبة سمات المكتوب على قصص مسعودة أبو بكر موضوع دراستنا عن أهميّة شفاهيّتها ولا تُصغّر من دورها في تكوين الحكاية وفضاءاتها وصيغ التّعبير عنها. وقد رأينا التزاما بطبيعة هذه القصص الجامعة بين الأصيل والحديث، أن نجمع في النظر بين ما كان ذا طابع شفاهي بصرف النظر عن عراقته أو حداثته ونوزّع ذلك إلى مبحث في الحكاية وطريقة صياغتها ومبحث في اللغة المعبِّرة عن تلك الحكاية تخصيصا.

2-1- الحكاية وصياغتها.

إنّ مسعودة أبو بكر إذ تنسج على منوال التــّراث الشفاهي، تجعل الحكاية في العدد الأكبر من أقاصيصها محورا مهيمنا. وتعمد إلى صياغة تلك الحكاية في قالب سرد لأحداث يُبرز الرّاوي مهارته في صياغتها وفي إثارة انتباه القارئ والتّأثير فيه. فيجعل هذا الراوي مجموع حكاياته متراوحة كما هي في مفهومها الشعبيّ المتداول، بين صنفين: **صنف** أحداثه واقعيّة فيجعله القاصّ عبر طريقة في التشكيل مخصوصة جديرا بالقصّ مثيرا للانتباه أو أشبه بالطــّرفة النادرة.

و**صنف** متــّسم بالغرابة كلّيا أو جزئيّا بحيث يخرج سامعه من الواقع إلى الخيال ومن الخيال إلى الواقع ويضطرّ إلى شحذ الذهن لأجل أن يُدرك الحدود بين الواقع والخيال خاصّة حين تُصبح الحكاية الجامعة بينهما أشبه باللّغز.

نذكر من الصّنف الحكائيّ الأوّل أقصوصة **الهديّة**. نظر الرّاوي عبرها في حياة عبُودة فاختار منها الحدث الأكثر تأثيرا والمتمثل في خوف عبودة أن تتزوّج ابنته فيحرم من إنفاقها على العائلة. ثمّ أعاد الرّاوي تشكيل هذا الحدث معوّلا على خصوبة الخيال في تصويره هادفا إلى إثارة انتباه القارئ والتأثير فيه معتمدا لتحقيق ذلك على جملة من العناصر أبرزها:

- إضحاك القارئ وتسليته وذلك بوصف طريقة عبودة في المشي كيف يُجاهد وهو سكران لأن ينهض ويسير فتزوغ خطواته "مترنّحة" واحدة إلى اليسار وواحدة إلى اليمين.

- إثارة شفقة القارئ على الشخصيّة وذلك بوصف شعور عبودة بالوحدة وكيف أن عينيه تدمعان "وما عهد نفسه إلا شديدا لا تنبض عينه لملمة". ووصف لوعة عبودة على ابنته وكيف سيُخلّف زواجها عنده حسرة "سيصبحك إلى بيته فيغدو مطرحك خاليا... فارغا... موحشا كأيّام أبيك الخالية من الهناء والسّعادة".

- إثارة اشمئزاز القارئ من الشخصيّة وذلك بوصف كيف يدفعها طمعها في ما تجني الابنة من مال، إلى التفكير في منع زواجها بقتل خطيبها. ووصف الشخصيّة تقضي وقتها بين آذاني الفجر والصّبح تترنّح من السّكر وتبول على الحائط وتخطط للقتل.

- مفاجأة القارئ بجعل الأقصوصة متمحورة كلّـها حول رفض عبودة أن تتزوج ابنته وسعيه في سبيل قتل خطيبها. وإنهاء الأقصوصة على خلاف ذلك بحرص عبُودة على استبدال خلخال عنده بمقياسين يُقدّمهما هديّة إلى ابنته ليلة زفافها.

- التّهويل والمبالغة بجعل الموانع في وجه عبودة متعاظمة متعملقة بسبب سكره حتّى أنّ الشرخ في الحائط ينشقّ ويسبّه والكتابة المثبتة على الحائط بالفحم ترتعش وتغتاظ منه.

فقد اقتبس الرّاوي موادّ هذه الحكاية من الواقع فجاءت أحداثها عَاديّة وكذلك فضاءاتها: سكر فترنّح فبول... وغير ذلك من الأحداث أنجزها عبُودة في الطريق إلى المصانع. غير أنّ الرّاوي جعل بين الحدث والآخر ما يُشوّق القارئ لمتابعة الحكاية ويروّح عنه دون أن يخلو ذلك من دعوة إلى الاعتبار

على طريقة القصص الشعبي الوعظي والأخلاقي في توجيه القارئ وتعليمه، ما ثل ذلك في ضرورة أن يراعى الآباء أبناءهم ويسعوا إلى إسعادهم.

أمّا الحكايات الأخرى التي تستدعي فيها مسعودة أبو بكر الموروث الخرافي العالق في المخيال الشّعبي، فهي من صنف اللامعقول حسب المقاييس التي ضبطها له تزفيتان تودوروف(T.Todorov)[8]. وأهمّها أن يجدّ حادث لا يمكن أن يُفسّر بقوانين عالمنا المألوفة. ومثاله في أقصوصتي **الهديّة وحوض في القلب لجذع أخضر**، أن يكلّم الحائط مرّة والشجرة أخرى الإنسان وترتعش الأحرف أمامه مغتاظة. فتدخل الحكايتان بذلك عالم الأسطورة الذي تشعر فيه الجوامد والمبكمات وتتحرّك وتتكلّم فتُنسف الحواجز بين ما نعرف وما لا نعرف وما نعقل وما لا نعقل. وهي السّمة الأبرز في اللاّمعقول كما يقول تودوروف "فاللاّمعقول هو التردّد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى النّواميس الطّبيعيّة تجاه حدث غير طبيعي"[9] .

ومسعودة أبو بكر تعمد فعلا إلى إدراج الحادثة المحكيّة على غرابتها في إطارين مكانيّ وزمانيّ عاديّين. فتجعل الجدار الذي كلّم عبودة ينشقّ فجرا في طريق يسلكه المارّون، والشجرة تشكو عطشها للشخصية نهارا وفي شارع رئيسي "أنت... أنا أخاطبك ... إنّي عطشى ... جئني ببعض الماء. رجاء". وهي طريقة تعمد بها المؤلفة إلى تصوير كيف يتصدّع الواقع ويُخرق المألوف وإلى تصوير كيف يضطرب فكر الشخصيّة أمام حدث لا تستطيع له فهما فتحتار وتُعلن تردّدها مرّة ورفضها مرّة. وهي صورة تتجلّى بشكل أوضح في أقصوصة **اطمئن يا باركو** من مجموعة مسعودة أبو بكر.

يزج الرّاوي بشخصيّة حمدوفيتش محور هذه الأقصوصة في عالم بين الحياة والموت لا تدرك فيه إن كانت حيّة أم ميّتة "هل متّ وانتهى الأمر؟ ..." ويُعاين حمدوفيتش من حاله وصفاته ما يُعمّق حيرته. وكذلك تفعل به الأحداث

من حوله. فيجد نفسه إثر مجزرة تعرّض لها الجنود ملقى في حفرة متكوّمة فوقه جثة مدماة و"جحافل النّمل النشيطة على صفحة التراب القريبة من مسرح بصره، تذرع وجهه وهو عاجز عن ردّها". ويجد أنّ أشياء تتخثر عند عنقه وأذنيه وبأهدابه هي "دوائر دبقة حمراء" وأنّ رؤيته لا تتضح وذراعه غائبة عن دائرة الحسّ وقواه متلاشية وأطرافه متيبّسة. ويسمع الجنود من حوله يتشاورون في أمر حراسة الجثث ودفنها.

وهذه كلّها علامات جديرة بأن تقنع شخصيّة حمدوفيتش بموته لولا وقوع أحداث مزامنة تثير شكّه. وهي استعادته وعيه وإحساسه بجسده وبأوجاعه وتمكّنه من رؤية ما حوله وسماع الجنود وإدراك ما يحصل وإزماعه على الصّراخ وتشبّثه قبل ذاك وهذا بالحياة "حادث نفسه: ستبقى حيّا يا حمدوفيتش ... المواجع تريد أحياء. لا بدّ للمواجع من صدر ينبض".

فيحدث من ثمّة إشكال يجعل علامات الحياة هذه كما تشعر بها الشخصيّة محتملة وقابلة للتّصديق ولكنّها غير مؤكّدة أمام ما رافقها من علامات موت. وهو وضع يُكـــرّس ما يُسمّيه تودوروف" "الغريب" و"ما لا يُفسّر" و"مالا يُقبَل" الذي يندسّ في "الحياة الواقعيّة" أو في "عالم الواقع" أو كذلك في "الشرعيّة اليوميّة الثابتة" " [10].

وقد عمدت مسعودة أبو بكر لخلق هذا الوضع اللاّمعقول المندسّ في الواقع، إلى إنشاء مجال سرديّ حكائي قائم على الالتباس والغموض أساسا من حيث المعجم والبناء. فجعلت في أقاصيصها الثلاث **اطمئن ياباركو** و**الهديّة** و**حوض في القلب**، وضعا مفاجئا يعجز العقل عن تفسيره يخترق الواقع المألوف والعادي فاتحة بذلك المجال لظهور أحداث من فئتين "التي تنتمي إلى العالم الطبيعي والتي تنتمي إلى العالم الفوطبيعي"[11] عامدة إلى المداخلة بين هذه

الأحداث بحيث لم يعاين حمدوفيتش مثلا علامات موته مستقلة أو بعيدة عن علامات حياته بل التقت عليه العلامات كلّها "فانبجس كلّ الهول دفعة واحدة".

وقد عولّت أبو بكر للإقناع بخروج الحكاية عن منطق المعقول، على أمرين: **الأوّل** أن تجد الشخصيّة الحدث غريبا فتحتار وتتردّد في موقفها منه وأفعالها، الأمر الذي لاحظناه مع شخصيّة الرجل حين كلّمته الشجرة "ذهل... ابتعد عن الغصن مشدوها". أمّا الأمر **الثاني**، فهو أن تنضاف إلى حيرة الشخصيّة تجاه ما يحدث، حيرة القارئ. القارئ حين يجد في الحكاية قرائن على الظاهرة وضدّها ويجد من علامات التّنافر بين عالمي الواقع والخيال ما يُعسِّر عليه إمكان الجزم بحقيقة مّا ويُقنعه بلامعقوليّة الحكاية. وهو أمر يرهن وجود اللاّمعقول في الحكاية بفعل القراءة والتّأويل أساسا. يقول تودوروف في هذا الغرض "إنّ اللاّمعقول إذن لا يتضمّن وجود حدث غريب يثير لدى القارئ والبطل حيرة فحسب، بل كذلك طريقة في القراءة يمكن أن نُعرّفها اليوم تعريفا يقوم على النّفي بقولنا إنّها يجب أن لا تكون "شعريّة""[12]. بمعنى أنّ القارئ مطالب لتثبت للحدث لا معقوليّته أن يصدّق وقوعه على صورته تلك الخارجة عن حدود المنطق والمألوف فلا يعتبر حديث الرّاوي عنه من قبيل المجاز والرّمز. وهو ما يتّضح في أقصوصة **اطمئن ياباركو** الأشبه في بنيتها باللّغز في مفهومه الشعبي والمتداول الجامع بين تسلية القارئ وشحذ قريحته. فالكاتبة إذ تعتمد وهي تصوغ الحكاية إلى المداخلة بين العلامات الموهمة بحياة الشخصية والعلامات الموهمة بموتها، تدفع بالقارئ في كلّ مرّة إلى فهم جديد وتأويل مغاير وتحفزه على البحث عن تفسير لما يُروى يكون الأكثر معقوليّة ثمّ إنّها لا تكتفي بذلك فتحرص على إشاعة الغموض على نسيج حكايتها إلى قريب من نهايتها موظّفة في ذلك ما ذكرنا من تنافر بين طبيعتي الأحداث والصّفات المتصلة بالشخصيّة وما تشعر به الشخصيّة نفسها من حيرة وخوف. وموظفة

معجما لغويّا دالاّ على الحياة والموت ومراوحا بين السؤال مرّة والتعجّب أخرى "إنّ ذراعه ظلت غائبة عن دائرة الحسّ. أيكون قد أصابه الشلل؟... لا أريد أن أموت الآن!". وهي كلّها من الوسائل الدّالة على أنّ المؤلفة تتغنّى الإيقاع بالقارئ تماما كما يُوقع القاصّ في الحكايات الشعبيّة والتراثيّة بالسّامع فيعمد إلى مخادعته. لذلك اعتبرنا أن الطابع الشفاهيّ حاضر في أقاصيص مسعودة أبو بكر عبر مراوحة الرّاوي في إنماء المحكي إلى عالمي الواقع واللاواقع وعبر تهويله في وصف ما أصله الواقع وإغماضه في ترتيب الحكاية وطريقة الكشف عن نهايتها. وهذا وغيره يذكر في مجموعة مسعودة أبو بكر بالحاكي يجمع من حوله السّامعين يسلـّيهم بحكاياته ويدهشهم بخيالاته ويقنعهم بمهاراته.

2-2- من أساليب التـّعبير عن الحكاية.

تبرز إفادة مسعودة أبو بكر في إخراج مرويّها من القصص الشفاهي أنّ الحكاية الشفاهيّة مختلفة كانت أو معادا إنتاجها، لا تخرج عن أن تكون تركيبا مخصوصا من الكلمات والصّور والخيالات. وهو ما يُفسّر استمرار بعض سمات تلك الحكاية في القصص الحديث والمعاصر على مستوى صناعة المتخيّل الحكائي وصياغته. وفي أقاصيص مسعودة أبو بكر بعض من ذلك صورته بنائها الوحدة السّردية القصصيّة على وحدة سرديّة حكائيّة تراثيّة. ففي أقصوصة **جمرات العبور** عرضت المؤلفة قصّة الشبّان المنتظرين ساعة عبور البحر خلسة إلى بلاد أخرى بوصفها حكاية تُروى على ليال تقول "الليلة الرّابعة بعد صبر الألف عام... الليلة السّادسة بعد صبر الألف عام...". وهو ضرب من الترتيب لعناصر المحكي تعمد به الكاتبة من جهة إلى تقطيع الحكاية على منوال القصص الشعبي في **ألف ليلة وليلة** ومن جهة أخرى إلى المداخلة بين الحاضر والماضي واصلة القصّة عندها بالموروث مهيّئة لذلك الموروث إمكان الاستمرار في الحاضر. وهي تقنية تتجاوز عمليّة استحضار البنية التراثية إلى

استثمارها في نقد الرّاهن. فالمعاودة التركيبيّة في تتالي الليالي موصولة بمعان مركزها الحلم الدّائم بالسّفر وبالثروة. وهي المعاني التي دارت حولها أحداث قصّة **جمرات العبور** فعلا فصوّرت اختباء مجموعة من الشبّان في مستودع للنفايات قريب من البحر يصرّون رغم صعوبة ظروفهم على أن لا يُفوّتوا فرصة الهجرة لجمع ثروة العمر.

ونذكر من الطرق الأخرى في صياغة الحكاية المنطبعة بطابع شفاهي في أقاصيص مسعودة أبو بكر ،تركيزها على الحدث المحكيّ أساسا مراوحة في ذلك بين طريقتين. **أولهما** الإكثار من الجمل الفعليّة لغاية سرديّة حكائيّة تجعل جملا مثل "**كان** بصره يرتدّ... **كان** يشعر كما كانت شجرته" حافزة في أقصوصة **حوض في القلب**... على رصد الحركة السّرديّة ومتابعتها أساسا. و**ثانيهما** القفزات الزمنية الكبرى التي تختزل في عبارات قليلة مدّة زمنيّة طويلة من قبيل القول عن البطل في أقصوصة **التّرميم** "يمسح أسفل الحائط كعهده على امتداد ستين شتاء في نفس مواقيت الظهر" فالرّاوي لا يلتزم بسجلّ الحوادث ومعطيات الواقع الظاهرة ويجري بدل ذلك نقلة في الزمان وفي المكان مباعدا بين الأحداث والحالات بغاية الكشف عن أمر مخصوص من حياة الشخصيّة هامّ أو مؤثر في مسار الأحداث.

وهاتان الطّريقتان في صياغة الحكاية موصولتان من جهة بدور الحدث في تشكيل البؤرة الحكائيّة المتخيّلة ودفع مسار السّرد الواقعي والمتخيّل ومن جهة أخرى في تشويق القارئ وشدّ انتباهه إلى الحكاية المرويّة. وهذه من الطرق المتوخاة في ما كان من القصّ شفاهيّا يحرص فيه القاصّ على حسن إخراج محكيّه ضمانا للإبداع وحسن الإمتاع.

وعمدت الكاتبة وهي تصوغ مادّة قصصها وتعبّر عن أحداثها إلى استيحاء بعض لغتها من الحياة اليوميّة. فكانت للشخصيّات حرّية التّعبير بلسانها في

خطاب يشفّ عن إحداثيّات الواقع البسيطة واختلاجات المشاعر العفويّة حرصا من الكاتبة على أن توافق المادّة اللغويّة وطريقة صياغتها المشهد الحكائيّ. فلما كانت أغلب الشخصيّات في الأقاصيص فقيرة مهمّشة يشغلها البحث عن الرّزق وعناء العيش، كانت لغتها "تصويريّة شفافة بسيطة لا تُــعنى باستبطان المشهد ولا بتزويق العبارة" وكانت "مجسّدة..للواقع الشعبي من ناحية ومكرّسة لوعيه وثقافته وإيديولوجيّته من ناحية أخرى"(13). تحضر تلك اللغة في الأقاصيص عبر **مقاطع من أغان شعبيّة** يمضي فيها بعضهم يدندنون فلا يُخفي ذلك ما يشغل أذهانهم وتهتز له أرواحهم، كأن يطلق الشاب الذي ينتظر في **جمرات العبور** الإذن بالإبحار إلى حياة جديدة صوته بالغناء قائلا

"على رايس لبحار..يا رفيقي... نظرة يابا آآآآجي

يا فكاك المصاآآآب يارفيقي نظرة يا باآآآآجي...".

تحضر العامية كذلك عبر **الأمثال الشعبية** تستحضرها الشخصيات مصداقا لما تلقى أو لما لا تلقى، من قبيل قول العمّ سالم بطل أقصوصة **الترميم** وقد أضنته الوحدة "أخ يا ابنة الحلال عجبي ممّن يقول "الفرادة عبادة"".

وبين الأغاني والأمثال يتواتر في مواقع كثيرة من أقاصيص مسعودة أبو بكر ما تتداوله الألسن من كلام شعبيّ يقوله الأب لابنته احتفاء بشهامتها "فحلة" ويقوله الرّجل للآخر متبرّما من سلوكه "صبِّح تربح مالك يا عبودة؟" أو مواسيا له "مازالت البركة يا سي سالم" أو هي مفردات متداولة لم يُسعف السّياق للإمساك بمعنى واحد منها فحسب هو "مقياس" ففسّرته الكاتبة في حاشية النّص حرصا منها على أن تكون اللغة العاميّة واضحة في ترجمتها عن الفئات الشعبيّة وعن تجربتها اليوميّة.

ويبرز كلّ ذلك أنّ المؤلفة وعت بأهميّة حضور العنصر الحكائي الشفاهي في تركيب الحكاية وصياغتها والتعبير عنها فاعتمدته للتنويع في أساليب القصّ

وللتعبير عن واقع معيش لم يتردّد دارسون في التأكيد على شدّة ارتباط القصّة القصيرة به. وقد راوحت المؤلفة في مجموعتها بين طابعين شفاهيّين تراثي وحديث. فارتبط الأوّل بمحوريّة الحكاية وطريقة صياغتها وارتبط الثاني باللغة ونمط التعبير الدّارج. وتولد منهما ضرب من التناغم في التشكيل الحكائي جعل الإشارات إلى الشفاهي على تنوّعها متناسبة وطبيعة القصّة النـّاهضة على الحكاية أساسا. واندغم الشفاهي في المكتوب فلم يستقلّ الواحد منهما عن الآخر ولم يختصّ من دونه بصيغة أو لغة أو أسلوب أو دلالة. وقد برز من دراستنا لأقاصيص مسعودة أبو بكر أنّ عناصر أساسيّة منها مثل الحكاية وإحكام تركيبها والقفز على أزمنتها، هي من أثر الحكائي الشفاهي. وتـُبرز أشكال كتابيّة وتقنيات حديثة وتجريبيّة مرتبطة اليوم في القصّة القصيرة بمدى قدرة صاحبها على توظيف القصص الشفاهي الحديث والموروث، أنّ تحويل الكلام والمحكي إلى لغة كتابة تبلغ حدود الشعريّة، هو إجراء سرديّ على غاية من الأهميّة.

II – من مسالك الشعريّة في وليمة خاصّة جدّا.

يلاحظ النـّاظر في الكتابة القصصيّة كما صاغتها مسعودة أبو بكر ،قيامها على شكلين من أشكال التعبير. **الأوّل** واقعيّ يحيل الخطاب فيه على مرجع وتعبّر وفقه القصّة القصيرة عن الواقع ومكوّناته عبر وعي الشخصيّة وانفعالاتها. و**الثاني** شعريّ يعدل الخطاب فيه عن الواقع اليومي والتاريخي وملابساته إلى لغة شعريّة ورمزيّة تعبّر عن الواقع في ضرب من المراوغة.

ولئن كان مظهر التعبير الواقعي والشعري متداخلين ولا يمكن حصر الواحد منهما ضمن إطار ثابت، فإن دراسة التعبير الشعري جديرة أكثر من غيرها في نظرنا بالكشف عن خصوصيّة التجربة القصصيّة. ذلك أنّ القصّة القصيرة وقد دُعيت أكثر من غيرها إلى التعبير عن الواقع ومتغيّراته من جهة وإلى الإيفاء بشرط الاقتصاد في العبارة من جهة أخرى، وجدت في شعريّة

الصّياغة والتركيب ما يمكّنها من هذا وذاك. ونرى لإبراز صورة الأمر أن نهتمّ بمظهرين بارزين له في أقاصيص مسعودة أبو بكر وصورتهما ما اعتمدت الكاتبة من أداء لغوي وأداء تصويري.

1 – مسالك اللغة والخطاب.

ومن سمات الأداء اللغوي في أقاصيص مسعودة أبو بكر ،انخراطه ضمن حركة إبداعيّة باحثة عن آليات جديدة في مقاربة الواقع. وهي حركة يدرك أصحابها أنّ التحوّل المستمرّ في الأوضاع الاجتماعيّة والإنسانيّة يُلزم المبدع بالبحث عن لغة جديدة تـُواكب ذلك وتكشف عنه. ومصداق ذلك قول القصّاص زكريّا تامر "كلّ قصّة جديدة تطرح على كاتبها مشكلة جديدة في مجال الأداء"[14]. إذ كيف يمكن للقصّة القصيرة على صغر مساحتها وكثرة مقاييسها ومحدّداتها أن تتمثل التـّجربة الحياتيّة المتشابكة والمتحوّلة؟ وكيف يمكنها باعتبارها نمطا إبداعيّا أن توفق بين البعدين المعرفي والفنّي؟

وقد وجد كثير من كتـّاب القصّة القصيرة الحلّ في المداخلة بين لغتين فصحى تُستخدم في مواقع السّرد وعاميّة تُستخدم في مواقع الحوار بين الشخصيات. ولمّا لم يكن الجمع بين هاتين اللغتين موفـّقا في كلّ الحالات، استحال في بعض القصص إلى ضرب من الهجنة اللغوية لا تلاؤم فيها بين فصحى قد تبلغ حدّ الإغماض وعاميّة قد تبلغ حدّ الابتذال حين يُلزم القاصّ نفسه بشرط النـّقل الحرفي للواقع.

وبدا من أعمال قصّاصين آخرين منهم مسعودة أبو بكر أنّ التقليص من المسافة بين الفصحى والعاميّة، يُمكـّن القاصّ من التعبير في لغة إنشائيّة لا تقطع مع إيقاع الحياة. وهو ضرب من الأداء التعبيري تـُستثمر فيه طاقات اللغة وتلويناتها على مستويين تمثلتهما مسعودة أبو بكر ووظفتهما وهما: المراهنة على التنويع في اللغة وتعدّد الخطابات.

1 – 1 – التنويع اللغوي.

واللغة في الأقاصيص لغات: **عاميّة** كنا رأينا بعض نماذجها و**أجنبيّة** صريحة تختار الكاتبة وهي تروي **حكاية لويزة الأوراسيّة** أن تنقلها إلينا كما نطق بها أصحابها "Dégages[sic]…plus vite que ça..!" و**فصحى** جعلتها صاحبتها **مرّة** مبسّطة تراوح بين المقول العادي المباشر والمقول الفنّي و**مرّة** شعريّة يسمها طابع رمزيّ وإيقاع واضح.

فما عمدت الكاتبة إلى تبسيطه من اللغة، **ورد** متحرّرا من تصاريف البلاغة والسّجع (شعر بثقل في لسانه ولكنّه تكلّــم بسرعة ص 21) **وورد** على صلة بمستجدّات الواقع أوضاعا وأحداثا ومشاعر (ذبحوا بجريمة خطّــط لها دونما ذنب جنوه وفي أيّام قليلة ص 35) **وورد** تفسيريا شارحا (ليس لها غير ذراعين واهنتين اسودّتا من لطع لهيب الأفران الطينيّة التي توقدها كلّ صباح ص 40). ومثل هذه الفصحى المبسّطة في الأقاصيص توافق حاجة القصّة القصيرة باعتبار خصوصيّتها النوعيّة إلى الاقتصاد في التعبير وتُــحقّــق إمكانات دلاليّة وفنّية. فهي إلى جانب تعزيزها واقعيّة المحكي وتناسبها مع خصائص البيئة المرسومة وشواغلها وشخصيّاتها، تستكمل خطاب السّرد وتُسهم في دفع حركة الحدث كما يتضح في هذا المثال من **الهديّة**. تقول الشخصيّة "ابنتي عاقلة فطنة تحرص كلّ صيف على ملء الجرار دقيقا وتوابل وقديدا". فالواقعيّة اللفظيّة واضحة في هذا المثال تثبت بها للغة وظيفة إبلاغ وتوصيل كاشفة هنا عن ملمح الشخصية المتكلمة وانفعالها بالتجربة. إلاّ أنّ البعد المعرفي الإخباري في هذه اللغة لم يمنع إسهامها في خلق حركة من صنفين: **شعوريّة** صورتها إحساس الشخصيّة بالحسرة واللّوعة على قرب ضياع الابنة و**ماديّة** صورتها اندفاع الشخصيّة بعد ذلك بسبب شعورها ذاك إلى تنفيذ ما نوته وهو قتل خطيب البنت. وتلك من الدّلائل على أنّ اللغة الفصحى المبسّطة تماما مثل

العاميّة في أقاصيص مسعودة أبو بكر جامعة بين البعدين الواقعي والخيالي. وهو ما يُفسّر خلوّ نصوصها من لغة التقرير والوعظ وابتعادها عن مستوى التجربة الحسيّة السّطحية والمباشرة.

ولم تكن اللغة الشعريّة المنسوجة في أقاصيص مسعودة أبو بكر بحساسيّة بلاغيّة، بعيدة عن الواقع الاجتماعي والذاتي. وذلك على احتفائها بتقليدية العبارة وحرصها على إيقاعها ورمزيتها. تقول الشخصيّة بطلة **دروب الطّواحين** في وصف لحظات سبقت من عمرها موت أمّها "سكون في رواق السّمع يمطر. أجهشت بالرّنين السّاعة ذات الأرقام الفسفوريّة... انزرع دبيب في عضلاتي المفزوعة بحثتُ عن كتفي اليمنى. كانت خدرة في وضع غير مريح... ما أثقل استفاقة مرتعشة بهذا الشكل من إغفاءة مستعصية". فاللغة مصوغة هنا عبر التقابل بين (سكون\سمع) و(استفاقة\ إغفاءة) وعبر سلسلة من الاستعارات الفعليّة والاسميّة (سكون يمطر) (رواق السّمع) (أجهشت السّاعة) (انزرع دبيب) (عضلاتي المفزوعة) (كتفي خدرة) (استفاقة مرتعشة) (إغفاءة مستعصية). رافق ذلك كله إيقاع شعريّ دعمه تقطيع في جمل قصيرة متناغمة تتدفع فلا يُعلن نهايتها غير التعجّب (ما أثقل...!!).

والمعنى الموحى به من كلّ ذلك يستخلص بالنظر إلى سياق النص. فإذا هو والرّاوية متّجهة إلى زيارة أمّها في المصحّة، إعلان عن الموت من قبل وقوعه. وقد كانت الشخصيّة وهي في سيارة أجرة يدندن سائقها بلحن غرامي سعيد "أهل الهوى ...يا ليل"، تُغلق قلبها وفكرها دون كلّ صوت وكلام، وتحملها الذكرى بعيدا فيطول بها السّكون ويمتدّ رواقه. فلّما أن دخلت المصحّة حيث والدتها، أعلن السّمع ومنه الصّوت والكلام وانفلات الذكرى، انتصاره على السكون. وانفتح من ثمّة باب للبكاء والفزع والاستفاقة وباب للخدر والإغفاءة،

باب تعود به الشخصيّة إلى الحياة "مرتعشة" وباب تخرج به أمّها إلى الموت خرجة" مستعصية".

وهذا المعنى كما نرى على عمقه واتساع دلالته، حُدّدت مساحته واقتصدت الكاتبة في كلماته اقتصادا لم يمنع عن الكلام كثافة العبارة وبعد المقصد. وهو الأمر نفسه يتكرّر حتى حين تتمتّن علاقة اللغة بالتراث البلاغي ومؤثراته الشفاهيّة والسمعيّة ترادفا وتوازنا وسجعا. فتظلّ اللغة على جزالتها وبلاغتها حاملة لمعنى يطلبه سياق القصّة وتكتمل به حركة سردها حرصا من الكاتبة على لغة توافق معطيات الحكاية المرويّة وتتلوّن تلوّن الشخصيّات ومشاعرها.

ويمكن القول إنّ المؤلفة تعتمد لتوليد المعنى في أقاصيصها إلى المداخلة بين اللغات وتلويناتها وإلى التوفيق في استخدامها بين مقتضيات الكتابة الأدبيّة في القصّة القصيرة من جهة، ومقتضيات الحركة السرديّة من جهة أخرى. ولذلك نجد أنّها حين تدخل بشخصيّاتها إلى فضاءات رمزيّة واستيهاميّة وحلميّة، تغيّر من نمط لغتها وتعمد إلى استحضار خطابات أخرى تستفيد من معجمها ومناخها.

1 – 2 – تعدّد الخطابات.

تنهض أقاصيص مسعودة أبو بكر على بنيتين متوازيتين: واقعيّة ترتسم غالبا على سطح النص ومجازيّة لا يمكن التعبير عنها إلاّ بواسطة لغة خاصّة. وترتبط هذه البنية المجازية بلحظات انفعال الشخصيّة ولحظات الذكرى والاستيهام الذاتي والتباس الحدود بين العوالم والأشياء ... وغير ذلك ممّا تلزم التعبير عنه جملة من الخطابات المتنوعة والمشحونة رموزا وإشارات.

ولمّا كان كلّ خطاب من هذه الخطابات بقدر ما يكشف عن رؤية أصحابه وفكرهم يكشف عن رؤية الشخصيّة التي تستحضره في الأقصوصة، قام بين

الشخصيّة وتلك الخطابات ضرب من الجدل صريح تارة ضمني تارة أخرى. وجعل ذلك الخطابات تحضر في نصوص المجموعة القصصيّة مرّة باعتبارها موضوع نقل وتأييد ومرّة باعتبارها موضوع دحض وتفنيد.

فما كان من **الخطابات موضوع نقل وتأييد** ذكرنا بعضه ماثلا في المقاطع من **الأغاني الشعبيّة** و**الأمثال** و**الملفوظ الشعبي اليومي**. وقد بينّا دور هذه الخطابات من جهة في الترجمة عن أحوال الشخصيّات المتكلّمة والكشف عن أوضاع معيشتها ومن جهة أخرى في تفعيل الشعبي وإضفاء طابع الشفاهية على الأقاصيص.

وذكرنا استعانة المؤلفة ببنية الحكي في **ألف ليلة وليلة** وهو ضرب من التناص في أشكال البناء يجعل أجناس الأدب منفتحة على بعضها البعض. نضيف في السّياق نفسه، ما بين أقاصيص المؤلفة ونصوص أخرى إبداعيّة وفنّية من تعالق وتفاعل. فقولة الرّسام الإسباني بابلو بيكاسو "لا نصل الشباب إلاّ في الستين من عمرنا، حينها يكون الوقت متأخرّا"، تصدَرت أقصوصة **الرّقص خارج الحلبة**. وعندما نقرأ الأقصوصة ندرك أنّ ذلك لم يكن مجانيّا. فالقولة اختزلت شعور الفنان بطل الأقصوصة بالوحدة والفراغ والتحسّر على زمن مضى دون أن يحقق فيه أحلامه.

وأقصوصة **اطمئن ياباركو** متأسّسة على متن "كتيّب المجلة العربيّة عدد 9\1998" كما ذكرت المؤلفة في الهامش وهو نصّ شهّر بالسّياسة العالميّة الظالمة. لذلك أحالت عليه الأقصوصة والتقت معه في المعنى والأجواء الموصوفة محدثة بذلك ضربا من امتداد النص في النص امتدادا يدعم المعنى ويخصب الدّلالة.

وثمّة في أقصوصتي **الرّقص** ... و**الأرضة** أحاديث عن أوبرا "موريس رافيل" ورقصة "البوليرو" وعن قصيد إيقاعه "دهى الجزيرة أمر لا عزاء له".

وفي أقصوصة **لا أسوار للشمس** حديث عن رجل اسمه رجب يشتغل سجّانا وهو في الحقيقة المسجون. ورجب هذا يذكرنا بشخصيّة رجب إسماعيل في رواية **شرق المتوسّط** للكاتب عبد الرحمان منيف استوحاها كتاب كثيرون فحافظوا على اسمها وجعلوها كما وردت لدى منيف مسجونة داخل أسوار الذات في السّجن كانت أو خارجه.

وإن كانت مسعودة أبو بكر تستوحي هذه النصوص فنـيّة وإبداعيّة ،فلأنّها تكتب نصّا غير يتيم، نصّا ذا أصل ونسب يُسندانه إلى مرجعيّات المنجز الإبداعي. ويُمكن أن نعتبر استناد المؤلفة إلى النص الشعري أبرز مثال على ذلك.

والعبور من السّرد إلى الشعر بنية وصياغة علاوة على أنّه ميزة تعبيريّة ثابتة في القصّة القصيرة بحكم كثافة لغتها، اعتبر علامة من علامات إحكام بنائها وحسن صياغتها كما يتضح من قول القصّاص رشاد أبو شاور مداخلا بين القصيدة والقصّة القصيرة "القصيدة الجيِّدة هي القصّة التي تصل إلى روحي، هي القصّة التي تؤثر في نفسي"[(15)].

ويمكن القول إنّ النصوص في مجموعة مسعودة أبو بكر القصصيّة شعريّة في ملمحها العامّ تبرز حرص صاحبتها على الشرط الإبداعي وبلاغة التكثيف. ويتضح ذلك أكثر في نصّين من نصوص المجموعة شابها النصوص السّيرذاتيّة هما: على **عتبات الرّاحل** وموضوعها حديث فتاة إلى نفسها وإلى والدها وهي على قبره تبكيه و**دروب الطواحين** وموضوعها حديث فتاة إلى أمّها الميّتة عن ذكريات معها سعيدة وأخرى حزينة. وهذان النصّان كلاهما حكي استرجاعي استبطاني لم تمنع موازاة صاحبتيه بين المشاعر والأحداث وروده في شكل مونولوج غنائي متدفق قرّب الكاتبة من لغة الشعر. وكانت لذلك مظاهر عديدة نذكر أبرزها مصحوبا بأمثلته:

- التوظيف المخصوص للغة عبر التكثيف من المجازات والاستعارات ومثال ذلك قول البنت لأمّها "وجهي إليك ووجهك ضارب في المدى، عصفورة بلا جناح.. تصنع لها أجنحة على وهم أن تُحلّق باتجاه الضفـــاف المستحيلة" (ص 123). فالعبارات موضوعة هنا لغير ما وضعت له أصلا واللغة غير معنية بالإخبار المضيّق المحدود عن الفكرة بل هي مشحونة قدرة إيحائية ورمزيّة "الاعتماد فيها على تعالق العبارة بالأخرى تعالقا يلفت الانتباه إلى سبل تركيب المعنى وتأليفه"[16].

- رسم المشاهد التصويرية ذات الأبعاد السّيميائيّة كأن تقول الرّاوية "تنفلت في جوف الأفق طائرة كأنثى ما رد شرسة مفتوحة الرّحم الجهنّمي". فالمعنى المستخلص من هذا الكلام تحيل عليه الصّورة المرسومة والمفردات متعالقة متشابكة لا مفردة. وهي طريقة في تكثيف اللغة وتقليص بعدها الإحالي.

- التكثيف من الشحنة الانفعاليّة سعيا وراء توهّج الشعر وتركيزه. وقد توسّلت مسعودة أبو بكر لذلك بالإكثار من الجمل الفعليّة القصيرة المتلاحقة" أعيديني إلى درب الطّواحين أمّي... تتسع حدقتاي لألف غرض... سأطوف شوقا بين صريرات الحوب... سأتسلق الجدار إلى السطح..."(ص124).

- الإصاتة والإيقاع في منحى موسيقي إيقاعي يتأدّى في الأقصوصتين **أوّلا** عبر بناء اللغة على جمل قصيرة متجاورة متشابهة في كتلها الصّوتيّة. ومثالها الجمل المذكورة سابقا تحاكي بها المؤلفة مشاعر الشخصيّة وحركة أفكارها المنسابة في غير قيد. ويتأدّى **ثانيا** عبر التكرار في العبارات والمقاطع تنغيما للكلام وإثارة لانفعال القارئ مثاله في أقصوصة **على عتبات الرّاحل:** جئت في خطى المطر إليك ... جئت في خطى المطر إليك \ قم يا أحب الناس... قم يا أفضل الناس \ عاد الطـــين إلى الطين... عاد الطين إلى الطين.

فلقد عاضد الخطاب الشعري صياغة وتركيبا الحركة التعبيرية والسرديّة في أقاصيص مسعودة أبو بكر. وكذلك فعلت الخطابات الأخرى المستحضرة في الأقاصيص من أغان شعبية وأمثال وملفوظات عامّية وأجنبية ونصوص فنية وإبداعيّة أسهمت كلها في إنهاء قصص مسعودة أبو بكر إلى نسق إبداعيّ وفنّي شبيه بها تتنوّع فيه التقانات والدّلالات. وقد كان ذلك سبب فصلنا بين هذه الخطابات و**خطابات أخرى** واردة في الأقاصيص في إطار من **المراجعة والتشكيك**. نعني بذلك **الخطابين الديني والتاريخي**.

وهذان الخطابان يُذكران عامّة باعتبارهما معطيين جاهزين معترفا بهما يمتلكان شرعيّة مطلقة ويمارسان ضربا من السّلطة الفكريّة والهيمنة النفسيّة. لذلك نجد أنّ الشخصيات في أقاصيص مسعودة أبو بكر تستحضر ذينك الخطابين بصفتهما المتسلطة تلك وتعوّل على أن يرى فيهما القارئ الصّفة نفسها. بحيث تبدو المفارقة بين الشخصية والخطاب التاريخي بصورة أكبر والديني بصورة أقلّ واضحة تبرز خروجها عنهما وتبرّره.

ففي أقصوصة **الهديّة** يتوجّه عبودة إلى الرّب قائلا: "ربّي ... هل أنت مع هؤلاء القاصدين المسجد؟ ...دعهم يتدثرون بحلاوة إيمانهم ودفء صلاتهم. أنا أحتاجك أكثر!". وفي أقصوصة **لا أسوار للشمس** يتكرّر المعنى نفسه تقريبا فيذكر السّجين بعد أن أقرّ بمروقه لرجب أنّ الله مع "المارق" و"المارق" مع الله "الله معي مثلما هو معك". وكلام الشخصيتين هذا يورد أحكام الدّين وشرائعه في إطار تختلط فيه الأضداد. ذلك أنّ عبودة يقول كلامه ذلك وآذانا الفجر والصّبح يصدعان والمصلّون يحثون السّير نحو المسجد في حين تزوغ بعبودة خطواته من أثر السّكر ويفتح سراويله ويبول على الجدار. والسّجين الذي ذكر لرجب أنّ الله معه، سبق من حديثه ما يصل مروقه بارتياد "الحانات" و"المواخير" وتبعه ما يصله بفعل خروج عادي. يقول ببعض التهكم "هل تظن أنّني مارق عن حضرة

الرّب حتى أعود إليه!...". فالنزعة الباروديّة واضحة هنا، إلاّ أنّ صاحبها لا يسخر من الدين سخريته من كلّ سلطة تُلزم وتحُدّ. لذلك نذهب إلى أنّ لقاء المقدّس (الآذان، المسجد، الصلاة، الإيمان، التوبة...) بالمدنّس (البول، الخمر، السجن، المواخير) يبطن في الأقصوصتين المذكورتين التعريض بكلّ المقدّسات دينيّة وسياسية وأخلاقيّة واجتماعيّة وفنية كذلك.

وتتضح النزعة إلى النقد والتعريض أكثر حين تستحضر الشخصيّة الخطاب التاريخي في أقصوصة **الأرضة** تخصيصا. وذلك عبر إشارات صريحة إلى وقائع محلية وعالميّة مثل أحداث الخبز ومظاهرات الطلاب في تونس (جانفي 1984) ومثل ذكرى إيلول الأسود (سبتمبر 1970) وسقوط حائط برلين (أوت 1961) وحرب 1973 ومفاوضات السلام في البيت الأبيض.

فاسترجاع هذه المادّة التاريخيّة لم يكن بمنطق توثيقي أو إحيائي بل بمنطق نقدي تشهيري غايته أن تُعاد قراءة التاريخ. لذلك يراوح نصّ الأقصوصة بين حكي صريح تُعلن فيه الأفكار والمواقف، وحكي رمزي مشحون إشارات وإيحاءات. وتراوح الرّاوية بين الحديث عن التاريخ الرّسمي الذي وضعه الرّؤساء والقادة فتصدّر صفحات الجرائد، والكشف عما يخفيه ذلك التاريخ. كأن تنظر في الجريدة فتجد أنّ ابتسامة جمال عبد الناصر عريضة "يخفي وراءها قلقه من المواجع التي تسرّبت تنغل في الشريان العربي عقب النكسة البشعة". وهو ما يشير إلى أنّ الرّاوية تعيد قراءة تاريخ لا يقول كلّ شيء. لذلك لا تتردّد في اعتباره "مراوغة وخداعا وفضفضة".

والمؤلفة إذ تمكّن من أن تعرّي عن وجه التاريخ، فإنّها تعيد تركيب الأحداث بما يتناسب والمتطلب القصصي السّردي فتداخل بين الفعل القصصي والوصف من جهة، والمنظور النّقدي من جهة أخرى. وتُخبرنا في أسلوب رمزيّ بعيد عن المباشرة والتقرير أنّ الصّحف الرّسميّة المسجّلة للواقع مخبّأة

في مكان ضيّق، قليل الضوء وكثير الرّطوبة وأنّ دويبات الأرضة انتشرت بين تلك الصّحف المصفرّة تصيب الرّاوية بالسّعال والحكة إضافة إلى ما تصيبها به قراءة التاريخ من ارتفاع في ضغط الدّم وتصلب في الشرايين وتشنج وقرف.

وكان هذا الذي أخبرتنا به الرّاوية مركبا داخلت فيه بين الماضي والحاضر وبين الهموم الشخصيّة والهموم الاجتماعيّة المشتركة. ممّا يدلّ على أنّ التاريخ مرآة تعدّدت وجوهها. فمنها وجه الحمّال الذي عرفت فيه الرّاوية ثوريّا قديما افتقد شرط ثورته يوم تخلّى عن دوره واكتفى بالمراقبة. ومنها وجه الرّاوية نفسها صورة وعي شقيّ أو صدى لخيبة جماعيّة ليس أمامها إلا أن تلوك التاريخ ويلوكها. لذلك نجدها تتحوّل في آخر الأقصوصة إلى "أرضة عملاقة" هي عندنا شيء من التاريخ كما صوّرته المؤلفة عبر الأقصوصة. وهي عند المؤلفة شيء مغاير للتاريخ طمعا منها دون شك في أن توحي بانتصار الإنسان دائما. تقول على لسان الرّاوية بعد أن تحوّلت إلى أرضة عملاقة لعقت بلسانها الدّويبات كلّها" وقفت أتأمّل ركام الصّحف... لقد زايله الاصفرار. لقد عاد للورق بياضه". والأقصوصة من ذلك كلّه دعوة إلى أن يُقرأ التاريخ قراءة تقابل بين وضعين وصوتين ووعيين. وذاك من مظاهر المداخلة بين الخطابات في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فإنّه يمكن للأقصوصة مهما كان حرصها على مقتضى الإخبار عن مرجع واقعيّ أو خيالي ومهما كان حرصها على مقتضى فنّها تكثيفا واقتصادا، أن تعدّد الخطابات وتنوّع مرجعيّاتها أسطوريّة وشعبيّة وتاريخيّة وشعريّة... فيوسّع ذلك من طاقات القصّة التعبيرية وإمكاناتها الدّلاليّة. وقد كانت أقاصيص مسعودة أبو بكر مثالا على ذلك من حيث حرصها على التنويع في طرق استثمار النصوص الإبداعيّة وغير الإبداعيّة وذلك على مستوى الفكرة والصّياغة.

3- مسالك الوصف والتصوير.

تقوم مجموعة **الوليمة** في جانب أساسيّ منها على الوصف وذلك في مواقع افتتاح القصّ وتصوير الفضاءات والشخصيات واستبطان فكرها ومشاعرها. ولذلك تناثرت في الأقاصيص كلها وبدرجات متفاوتة معلومات مختلفة عن الواقع بكلّ تفاصيله: **الفضاءات** المتنوعة في مساحاتها الجغرافيّة مثل المسجد – المصانع(الهديّة) – السّجن – الزنزانة (لا أسوار...) – المقبرة – المزعة (اطمئن ياباركو)...

الأشياء المؤثثة لتلك الفضاءات: صفائح الماء (أمل أخضر وأغصان يابسة) – القفة – السّرير – المشجب – الصوان (الترميم) .

المأكولات والمشروبات : العصير وقوارير المشروبات (لا أسوار...) العجين – أقراص الخبز(أمل أخضر...) – ثمار – سلطة مشويّة الهندي – (الترميم).

اللباس وأدوات الزينة: سراويل – سترة – مقياس – خلخال(الهديّة) – الملاءات – منديل الرّأس (أمل أخضر) – الزنّار – الجبّة (الترميم).

الحيوان: كلب(الترميم) – قطّ (الهديّة)– زنابير – خروف – القرود – طائر الدوري (قرار وقرار).

النّباتات: الشجرة – الخبيزة – العطرشاء – ستّ مريم (على عتبات الرّاحل).

الشخصيات رجالا ونساء وأطفالا مختلفة أعمارهم متعدّدة طبقاتهم وشرائحهم الاجتماعية: عبودة السكير الذي يعيش من عرق ابنته(الهديّة)، رجب السجّان وصديقه المسجون لا يخشى "الدّنيا الكلبة" (لا أسوار) والمرأة الرّيفيّة التي لا بدّ لها لتقتلع رزقها من أن تيبس الأشجار فتقطع أعوادها (أمل أخضر) وعمّ سالم بائع الجرائد ومنظّفة الشوارع بغيته (الترميم) والرّسام في **وليمة**

خاصّة جدّا فنـــّان حزين مثله مثل المثقفة دارسة القانون في **قرار وقرار** تحزن بين أهلها وتخجل لنقمتها عليهم إذا كانت بين أطفالهم .

وعندما ننظر في كيفيّة جمع الأقاصيص بين هذه المكوّنات من شخصيّات وفضاءات ومأكولات وحيوان ونبات ونبحث في طريقة انتظام تلك المكونات على تعدّدها عبر النـــّسيج اللغوي والسّردي في الأقاصيص ،نجد أنّ المؤلفة لم تُغلـــّب شروط الواقع على شروط الفنّ والتشكيل. فلم تجعل أقاصيصها سجلاّ لمعطيات الواقع وحقائقه تتعطـــّل معه المخيّلة وتضيق آفاق التخييل. وكانت كثير من المحدّدات الجغرافية ومن التفاصيل المحيطة بالشخصية مذكورة بسبب تأثيرها في المرويّ عنه موضوع القصّ المحوري وبسبب دورها خاصّة في توجيه مسار حياته وجهة يراها القصّاص جديرة بأن تُروَى. وأقصوصة **أمل أخضر وأغصان يابسة** مثال جيّد لذلك. فهي من حيث بنائها أقصوصة شخصيّة محورها رصد يوم من حياة إمرأة تفكّر لماذا لا ييبس أكبر عدد من الأشجار فتقطع أعوادها وتحمي فرنها وتعجن خبزها وتضمن رزقها.

وكان يمكن للأقصوصة لو اكتفت صاحبتها باستعراض مراحل هذا اليوم من حياة المرأة، أن تكون مجرّد صورة محاكية في حياد للواقع. فمثل هذه الصّورة محور أساسيّ في قصص كثيرة يولي أصحابها مرجعيّة القصّة ووضوح المعنى فيها والمغزى الأهمية الأكبر. أمّا مسعودة أبو بكر فقد رأت من دون أن تمسّ بسياق الأقصوصة الواقعي والتسلسلي والاختزالي كذلك، أن تربك المألوف في يوم عاديّ من أيّام امرأة عاديّة.

وإنّ لأداء المؤلفة التصويري الدّور الأكبر في ذلك. ليس لأنّ الأقصوصة غلبت عليها المقاطع الوصفيّة سكونيّة وحركيّة فحسب، بل لأنّ البؤرات الحكائيّة الدّافعة إلى نموّ حركة السّرد وصفيّة كذلك عوّلت فيها المؤلفة على التقابل والتضاد بين ثنائيّات عدّة كما سيتضح في هذا الجدول:

التضاد بين:

- حالة الأغصان مشرئبّة إلى السماء تتلألأ اخضرارا	**و**	حلم المرأة أن تجف الحياة في الأغصان وتيبس فتقطعها.
-وجود ثلاثين غصن ذبلت الحياة فيها ويكفي المرأة قطعها	**و**	شدّة حرّاس الغابة وشدّة النساء جامعات الأعواد على المرأة.
- مظهر أشجار الصّنوبر يانعة خضراء على الدّوام.	**و**	مظهر المرأة فقيرة وحيدة مغلوبة على أمرها.
- مظهر الجارة بجسدها الضخم" كشجرة توت عملاقة".	**و**	مظهر المرأة ضعيفة بذراعين واهنتين.
- بداية الأقصوصة والأشجار يانعة والمرأة تحلم بذبولها	**و**	نهاية الأقصوصة والأشجار ذابلة مقطوعة والمرأة تحلم بالعجين والتنور وأقراص الخبز.

إنّ التضاد كما يكشف الجدول عامل أساسيّ في تكوين الأقصوصة وتشكيل مسارها السردي وتطويره. فالتفاعل بين المرأة من جهة وأشجار الصّنوبر والحرّاس والنساء من جهة أخرى رسم خطّ الحكي والعلاقة بين عناصره ومتتالياته. وجعل لنهار المرأة الذي كان يمكن أن يكون عاديّا، بنية متراكبة لا نشكّ أنّ خلفيّة اجتماعيّة وحتى وجوديّة أسندتها، ممّا يعني أنّ التقنية التّـصويرية المستخدمة في أقصوصة مسعودة أبو بكر قادرة على الجمع بين وصف الواقع والكشف عن الأوضاع الاجتماعيّة والأبعاد القيميّة. أفليست المرأة في الأقصوصة ضحيّة أوضاع اجتماعيّة وطبقيّة ظالمة؟ أو ليست حياتها صورة لحياة الإنسان يقضيها بين اليأس والأمل؟.

هكذا يصبح تشكيل القصّة القصيرة عبر أكثر من تقنية فنّـية منها الأداء اللغوي والتصويري، دالاّ على الرّؤية والموقف. وهو ما يفسّر أن انفتاح

النصوص الإبداعيّة على الخطابات المتعدّدة قديمة وحديثة لا يحصل لمجرّد صياغة نسيج لغويّ متنوّع بل للتعبير في صياغة فنية محكمة عن صور من تفاعل الإنسان مع الواقع على مستويات عديدة. ويبدو من **وليمة خاصّة جدّا** أنّ صاحبتها فهمت المداخلة بين اللغات والخطابات على هذه الصّورة.

خاتمة

لئن سارت القصّة القصيرة عند بعضهم منذ الستّينات إلى يومنا قدما في مسالك الحداثة والتّجريب، فقد ظلت وشائجها بالحكائي الشفاهيّ وثيقة. وإنّ اصطناع القصّة القصيرة نسيجا تخييليّا مميّزا دالاّ على خصوصيّة جنسها وجماليّة إبداعيّة تبلغ حدود الشعريّة، لم يَمنع إفادة القصّاصين من المخزون الشفاهي التّراثي والحديث محتوى محكيّا وصياغة لغويّة.

وقد درسنا من هذا المنظور مجموعة قصص **وليمة خاصّة جدّا** للكاتبة مسعودة أبو بكر. وإن لم يعن اختيارنا هذه القصص انفرادها بظاهرة الجمع بين الطّابع الشفاهي وأقصى الشعريّة، فإنّه لم يغب عنّا تفاوت حضور الظاهرة في النصوص القصصيّة من جهة ومن جهة أخرى اختلاف القصاصين في استثمارها. ذلك أنّ بعض ما في الحكاية الشفاهيّة شحن فعلا القصّة الحديثة بطاقة تخييليّة ولغويّة كبرى والبعض الآخر منها لم يفعل. نعني بذلك ما نهض على المصادفة في بناء الأحداث وترتيبها وعلى الإفراط في القفزات الزمنيّة المفاجئة وعلى وصف الشخصيات وصفا أحاديّا مطلقا لا يراعي ازدواج المشاعر والطبائع. وهو ما لم نجد له أثرا في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فلقد أفادت المؤلفة في أقاصيصها من أشكال القصص الشفاهي إفادة أسهمت في تنويع طرائق السّرد وطرق الصّياغة. وهو الذي وجدنا صورته بعد تحليل الأقاصيص، في جوهريّة الحكاية بمفهومها الشعبي الشفاهي وفي هيمنة

آليّة السّرد الحكائي والتجاء الرّاوي فيه على طريقة الحاكي الشعبي إلى وسائل يثير بها انتباه القارئ وجاذبيته.

ووجدنا صورة لذلك أيضا في نوع اللغة الناقلة للحكايات في أقاصيص مسعودة أبو بكر وهي لغة شعبيّة متداولة تـــتُرجم عن خبرة بالحياة اليوميّة وتفاصيلها، الأمر الذي بقدر ما دعم الطـّـابع الشفاهي في الأقاصيص، لم يخرج بها عن شرط الأدبيّة. لذلك انفتحت النصوص على شعريّة ملحوظة تجسّدت في ضرب من التنويع على مستوى اللغة والخطابات والتقنية السّرديّة والتصويرية. فمراهنة مسعودة أبو بكر على ما في اللغة من طاقات جعلتها تجمع في نطاق الأقصوصة الواحدة بين اللغة الفصحى المبسّطة واللغة الرّامزة. ودعتها فضاءات الذكرى والاستيهام والوهم إلى استحضار خطابات عديدة تفاعلت معها الشخصيات بالقبول والتأييد مرّة وبالرّفض والمعارضة أخرى. كلّ ذلك بعيدا عن القوالب البلاغيّة الجامدة. وهو ما اعتبرناه حرصا من الكاتبة على أن توفــّق في أقاصيصها بين جماليّة العبارة وخصوبة الدلالة. الأمر الذي وسّع مساحة التخييل والتعبير في تلك الأقاصيص فسارت من أقاصي الشفاهيّة إلى أقصى الشعريّة.

الهوامش

1- جاء عن الباحثة ماري لويز في هذا الغرض أنّ "هناك إشارات كثيرة إلى أنّ التّراث الشّفاهي القديم قد اختصّت به القصّة القصيرة". أنظر مقالها "القصّة القصيرة. الطّول والقصر". تـــ. محمود عيّاد. مجلّة **فصول** م . ع 4 1982 ص 56.

2- صدرت هذه المجموعة عن دار سحر للنشر. تونس 2004 في مائة وتسع وأربعين صفحة تشمل على خمس عشرة قصّة قصيرة تتفاوت كلّها من حيث الطّول والقصر ومن حيث تواريخ كتابتها. وقد اختارت لها المؤلفة من العناوين: الهديّة – لا أسوار للشمس – اطمئن ياباركو – أمل أخضر وأغصان يابسة – الترميم – وليمة خاصّة جدّا – الرّفيقة – على عتاب الرّاحل – حوض في القلب لجذع أخضر – قرار وقرار – حكاية لويزا الأوراسيّة – الرّقص خارج الحلبة – جمرات العبور – درب الطّواحين – الأرضه – خارج الوقت – انتظار – 1 – انتظار – 2 – شهوة البحر – مصير جدوى. وسنحيل على مجموعة **وليمة خاصّة جدّا** بعبارة **الوليمة**. ونعمد إلى ذكر عناوين القصص كاملة . فإن لم نفعل، وذلك نادر – نحيل على الصفحات صلب البحث.

3- كتبت مسعودة أبو بكر من الرّوايات: – **ليلة الغياب** . دار سحر للنشر. تونس. 1997.

– **طرشقانة** . دار سحر للنشر. تونس. 1999.

– **وداعا حمورابي**. دار سيراس للنشر. تونس. 2003.

– **جمان وعنبر**. دار سحر للنشر. تونس. 2005.

4- **طعم الأناناس**. الأطلسيّة للنشر. تونس. 1994.

– **شهامة نميل**. دار الإتحاف. تونس. 1998.

5 – ومحمد العروسي المطوي (1920– 2005) أديب تونسيّ كتب الشّــعر والقصّة القصيرة والرواية والمسرحيّة والمقالة الصحفيّة. من إنتاجه:

– **فرحة شعب** (شعر–1963) – **التــوت المرّ** (رواية – 1967) – **طريق المعصرة** (قصص– 1981).

6 – ماري لويز برات: "القصّة القصيرة. الطول والقصر..." ص55.

7– **المرجع نفسه**. ص 56.

8- تزفيتان تودوروف: "في تعريف اللامعقول" ت ، نجوى الرياحي القسنطيني: علامات في النقد، م8 ج30 ديسمبر 1998.

9 - المرجع نفسه . ص 41.

10- المرجع نفسه. ص 43.

11- المرجع نفسه. ص 43.

12 - المرجع نفسه. ص 51.

13 - نجوى الرياحي القسنطيني: **الوصف في الرواية العربية الحديثة.** منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. تونس 2007. ص 206.

14 - ورد ضمن استفتاء أجرته مجلّة **الموقف الأدبي** السّنة 3ع 15 شباط 1974. ص 107.

15 - ورد ضمن استفتاء أجرته **مجلّة الموقف الأدبي. المرجع نفسه.** ص 106.

16 - نجوى الرياحي القسنطيني: **الوصف في الرواية العربية الحديثة.** ص 125.

أهم الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية في كتاب نفح الطيب

د. قدور رحماني
جامعة المسيلة

إذا كان تراثنا الفكري والأدبي – منذ عهد بعيد – في حاجة إلى إعادة قراءة وتقييم، فقد أضحى اليوم – في عصر ضغوط العولمة وهيمنة الأنموذج الثقافي الواحد– أكثرَ إلحاحا من أي وقت مضى على دعوتنا إليه من أجل تفسيح درسه، وطرح الأسئلة العميقة حول جوانبه المتعددة، واستكناه ما تخبئه تراكماته من فكر وإبداع وقيم وفهوم..

إن لنا تراثا يستحق أن يقرأ ويستحق أن نجدد له أدوات البحث، وهو خليق أن ننبري له باستمرار ولما ينطوي تحته من خلق وإنشاء، وخليق أن يكون حقلا خصيبا لتوليد الأفكار، وينبوعا دائم التدفق والعطاء.. ثم إن هذا التراث لا يمكن أن يظل حيّا نضرا، ولا يمكن أن يبقى مشرئبا نحو العالمية والتأثير إلا إذا ظل يفحص فحصا موضوعيًا جادا، مؤسسا على منهج علمي مفتوح على قابلية التحسين والتجديد والإضافة المجدية...

لقد كان تراث المقري(ت 1041هـ) متعدد الجوانب حيث شمل الفكر والأدب والتاريخ، وهذا ما نستخلصه من خلال تصانيفه التي جاوزت ثلاثين تصنيفا بين كتاب ضخم ورسالة قصيرة .. ولعل أهم هذه الكتب جميعا كتاب نفح الطيب الذي يعد "وثيقة مضيئة في تاريخ إسبانيا الإسلامية وآدابها، ينفرد عن غيره من الكتب الأندلسية بكل ما له علاقة بالأندلس من لدن الفتح حتى سقوط آخر قلعة إسلامية في يد الأسبان عام 897 هـ/ 1492 م" [(1)]..

وما يعنيني من شأن النفح في هذا المقام شيئان اثنان: أولهما وجوه الأشكال الشعرية، وثانيهما الأنظمة الموسيقية التي بنيت عليها وجوه تلك الأشكال الشعرية الواردة في النفح..

ـ أولا : أهم الأشكال الشعرية :

لقد انطوى نفح الطيب على ثروة شعرية تنوعت بين الشكل الشعري العتيق الذي يضم القصائد والأراجيز، والشكل المستحدث الذي يلتئم تحته ما يعرف بالموشحات والأزجال، فضلا عن الدوبيت والمربعات والمخمسات والمسدسات والمسبعات..

1 ـ الشكل الشعري العتيق: أعني بالشكل الشعري العتيق القصيدة والأرجوزة.. فلنتحدث عن النوع الأول ثم نتبعه بالحديث عن النوع الثاني من هذا الشكل التقليدي..

لقد جمع المقري في النفح مئات القصائد والمقطوعات وآلاف الأبيات من هذا اللون الذي يلتزم الطريقة المعهودة في نظم الشعر. ولم يقتصر المقري على إيراد شعر الشعراء الأندلسيين، بل كان يورد – بين الحين والحين– نصوصا شعرية لكبار شعراء المشرق من أمثال أبي تمام والمتنبي والمعري وابن الرومي وأبي فراس.. ولكن تركيزه كان شديدا على شعراء موطنه، وهذا أمر طبيعي لأن الكتاب وُضع أصلا للحديث عن أهل الأندلس وأدبهم سيما العلامة لسان الدين بن الخطيب(ت776 هـ) وما جال فيه من مختلف نواحي المعرفة والبيان.. ومن أهم ما يمكن رصده –خلال تلك الإيرادات والشواهد التي حفل بها النفح في هذا الباب– هو الولع بشعر الشوق والحنين والمدائح، فضلا عن الشعر الذي يعنى بالطبيعة ووصف المجالس والعلاقات بين الأصدقاء، ويعنى بتاريخ المسلمين في الأندلس وبمآثرهم وهمومهم المختلفة.. وبقطع النظر عن موضوعات هذا اللون وأغراضه، فإنه كان يحمل في منطوقه ونسوجه كثيرا مما

انطوت عليه نفس المقري من حس جمالي وعواطفَ دينية وإنسانية. ثم إن هـذا النوع كان أكثرَ الأنواع دورانا وحضورا في كتابه المذكور، لكونه أصلا أصيلا في فن القول الشعري... وفي هذا السياق أشير إلى أن النفح كان يلتئـم علـى نصوص شعرية خليقة بالدرس والتأمل، ومع ذلك فإن هـذه النمـاذج - علـى كثرتها - لم تمتدّ إليها يـد الدارسيـن - فيما أعلم- . ومثـال ذلـك كافيـة ناهض بن محمد الأندلسي(ت615هـ) الذي يقول في بعض منها: [2]

أمرنة شجعـتْ بعـود أراك	✿	قـولي مـولهة: علام بـكاك
أجَـفاك إلفك أم بليت بفرقـه	✿	أم لاح برق بالحمى فـشجاك
لو كان حقا ما ادعيت من الجوى	✿	يوما لما طرق الجـفون كراك
أو كان روّعـك الفراق إذ ًا لما	✿	ضنـّت بماء جفـونها عـيناك
ولما ألفت الروض يأرج عَـرفه	✿	وجعلت بين فـروعه مـغناك
ولما اتخذت من الغصون منصة	✿	ولما بـدت مخـضوبة كـفاك
ولما ارتديت الريش بُردا معْلما	✿	ونظمت من قـُزح سلوك طلاك
لو كنت مثلي ما أفقت من البكا	✿	لا تحسـبي شكواي من شكواك
إيه حمـامة خبريني إنـني	✿	أبكي الحـسين، وأنت ما أبكاك

وما يصدق على القصائد من قوة الحضور، يصدق على الأراجيـز التـي شمل حضورها جميع أجزاء النفح، وشملت قوافيها كل حـروف المعجـم بـين التقييد حينا والإطلاق بالضم والفتح والكسر أحيانا أخرى... وفي شأن الأراجيز نرى المقري يثبت في كتابه هذا شيئا مما وضع هو نفسه من أراجيـزَ، يوافـق خلالها على إجازة طائفة ممن سألوه الإجازة [3]، أو يرد خلال بعضـها الآخـر على من أصابه بفضل أو مديح.. [4]

إن الناظر فيما حفل به النفح من نماذجَ في هذا البـــاب، بـــاب (القصـــيد والأرجوزة)، - وأغلب ما جمع في هذا الشأن لشعراءَ أندلسيين - يســـتطيع أن يتلمس في يسر مذاهب الشعراء المشارقة وسننهم في التأليف والتركيـــب، وفـــي إنشاء الصور والتشابيه والتحسينات اللفظية. كما يستطيع أن يتلمس مـــن ناحيـــة ثانية – في عدد غير قليل من تلك النماذج- معالم الشخصية الفنيـــة الأندلســـية الممتازة بخصائصها الأدبية الأصيلة.. ولكن هذا الأمر الأخير لا نتبين تجلياتـــه -على نحو شديد الوضوح - إلا في فني التوشيح والزجل كما سنرى ذلك فـــي مكانه المناسب. وفي هذا السياق يقول بعض الدارسين: "بقي الشعر في الأنـــدلس مقلدا للشعر الكلاسيكي في المشرق، ثم سبق الأندلس إلى نوع طريف من الشعر الشعبي هو الموشحات والأزجال"..[5]

2 ــ الشكل الشعري المستحدث:

أ ــ الموشح : إن الموشح شكل شعري جديد لا عهـــد للشـــعر العربـــي التقليدي به، وهو فن أندلسي صرف خالص، له أشكال متعددة تفنن الوشـــاحون الأندلسيون في تنويعها. وأشهر ما في التوشيح ذلك الشكل الذي يصـــطلح عليـــه بالتام، وهو الذي ينبني غالبا على ستة أقفال وخمسة أغصان (أبيات). وإذا كـــان الموشح منطويا على خمسة أقفال ومثلها من الأغصان دُعـــي باســـم الأقـــرع. والاختلاف بين التام والأقرع هو أن الأول يبدأ بالأقفـــال، وأمـــا الثـــاني فيبـــدأ بالأغصان.[6] والشكل الأول أكثـــر تداولا وشيوعا بين جمهرة الوشاحين.ومثاله قول ابن الخطيب [7]:

جادك الغيث إذا الغيث هما ✡ يا زمان الوصل بالأنـــدلس

لم يكن وصــــــلك إلا حلما ✡ في الكرى أو خلسة المختلس

ففي هذه الموشحة نرى هذا القفل يتكرر ست مـــرّات، ثـــم يـــأتي بعـــده الغصن، وهو عبارة عن ستة أجزاء تشترك أجزاؤها الثلاثة الثانية في قافـــية

أخرى. والغــصن- كما هو معروف- يتكرر في الموشح التام خمس مــرّات.. فبعد القفل المذكور يقول ابن الخطيب:

إذ يقود الدهر أشتات المنى ✿ ينقل الخطو على ما يُرســم

زمرا بين فرادى وثــنَــــا ✿ مثلما يدعو الوفــودَ الموسم

والحيا قد جلل الروض سنا ✿ فثغور الزهــر منــه تبســم

فهذا الغصن نراه يتردد في الموشحة بوزنه وعدد أجزائه ولكــن بقــواف أخرى. ثم يجيء -بعد هذا الغصن- القفل الثاني الذي يقول فيه ابن الخطيب:

وروى النعمان عن ماء السما ✿ كيف يروي مالك عن أنس

فكساه الحسن ثـــوبا معْــلما ✿ يزدهي عنه بأبــهى ملبس

ثم يورد بعد هذا القفل غصنا يغير فيه القافية فيقول:

في ليال كتمت سر الهــوى ✿ بالدجى لولا شموس الغرر

مال نجم الكأس فيه وهــوى ✿ مستــقيم السير سعــدَ الأثر

وطر ما فيه من عيب سوى ✿ أنــه مَــر كــلمح البــصر

وتمضي الموشحة على هذا النحو وهذا النظام إلــى غايــــة نهايتهــا... ويذكر المقري[8] أن ابن الخطيب قد كتب هذا الموشح متأثرا فيه بموشــح ابــن سهل (ت649هــ) شاعر اشبيلية وسبتة، ويقول في مستهله[9]:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ✿ قلب صب حله عن مكنس

فهو في حَــرّ وخنق مثل مــــــا ✿ لعبت ريح الصبا بالقبــس

وقد ضمن المقري كتاب النفح عشرات الموشحات لعدد غير قليــل مــن الوشاحين مثل ابن زمرك(ت795هـــ) [10]، وابــن بقــيّ(ت540هـــ) [11]، والشهاب العزازي (ت710هــ)[12]، وهو مشرقي، وابن زهر(ت595هـــ)[13] وسواهم .. كما تحدث عن فن التوشيح وفــن الزجــل متوقفــا عنــد نشــأتهما

وتدرجهما وأنواعهما، ولكنه في هذا الشأن كان ينقل ما سبكه ابن خلـدون فـي مقدمته حول هذين الفنين[14]..

إن الناظر في شكل الموشحات وفي أنساقها التعبيرية وطرائق تعاملها مع اللغة يستخلص أن هذا اللون فن أندلسي خالص" استنبطه أهل الأندلس وسـمّوه موشحا لما فيه من الصنعة والتزيين"[15]. ويرى بعضهم أن الرقّة التي انطبع بها فن التوشيح كانت سببا مباشرا في كثرة دورانه وسرعة انتشاره [16]..

ويرجع ابن خلدون سبب ظهور فن التوشيح عند أهل الأندلس إلى ثلاثـة أسباب أولها كثرة الشعر في قطرهم، وثانيها ذهابهم بعيدا في تهـذيب مناحيـه، وثالثها الإيغال العميق في تزيينه وتنميقه[17].. ولقد ظل الموشح في بداية أمـره فنا مسموعا يتداول بين الناس عن طريق المشافهة، ولم تكن للمؤلفين – وقتذاك – رغبة في تسجيل شيء منه في كتبهم. فهذا ابن بسام (ت542هـ) في ذخيرته لا يذكر شيئا قليلا أو كثيرا من هذا الفن المستحدث، وكذلك كان الأمر بالنسـبة لكتّاب التراجم كالفتح بن خاقان (ت529هـ) الذي لم يلتفت إليه البتة بالرغم من حديثه المستفيض عن كبارا لوشاحين الأوائل من أمثال ابن اللبانة(ت507هـ)، وابن باجّه(ت 533هـ) آخر فلاسفة الإسلام في الأندلس...

وإذا نحن أقبلنا على العقد لابن عبد ربه (ت328هـ)، أو علـى كتـاب المعجب لعبد الواحد المراكشي (ت645هـ) لم نجد أي أثر لهذا الفـن الجديـد. ولكننا نجد بعض المؤلفين في حدود القرن السادس وما بعده قـد اهتمـوا أيمـا اهتمام بفن التوشيح وخصصوا له كتبا قائمة بذاتها، وتكفي الإشارة –هـا هنـا– إلى كتاب (مشاهير الموشحين في لأندلس) لعلي بن إبراهيم بن عيسى بن سـعد الخير البلنسي(ت525هـ)، وإلى كتاب (جيش التوشيح) لابن الخطيب [18]..

إن المتأمل فـي هذا الفن وفي تضاعيف أشكاله – كما وسعها كتاب النفح وغيره – يخرج بنتيجة تفيد أن هذا اللون من الكتابة الإبداعية قـرّب الشِـقة

والمسافة بين النثر والشعر وأحدث خلخلة واسعة في بُنى الأعاريض والأوزان، بل إنه تمرد في بعض نماذجه على العروض العربي المألوف وأضعف العلاقات الإعرابية ودنَـــا كثيرا من الكلام الدارج واللهجة المحكية...

ب ــ الزجل: لقد ظهر هذا الشكل غير بعيد عن شـــكل الموشـــح، وهـــو منظومات باللهجة الأندلسية التي تفاعلت داخلها الكلمات العربيـــة مـــع الألفـــاظ البربرية والإسبانية. ولعل السبب المباشر في ظهور هذا الشكل يعود أساسا إلـــى حاجة شعبية وإلى رغبة الناس في التمتع – علـــى نطـــاق واســـع – بالغنـــاء، ويضاف إلى كل ذلك تأثيرات الزخم الفني المتراكم داخـــل الأغـــاني الشـــعبية الأعجمية [19]، تلك الأغاني التي كان لها صداها وسحرها ولمساتها في نفـــوس الأندلسيين.. وإذا كان فن الزجل شكلا وجد فيه الغزل تربة خصبة للنماء، فـــإن الفنون الأخرى كالمدح والرثاء قد تهيكلت داخل هذا الشكل وأخذت حَـــظها منه، إلا أن الغزل كان أكثرَ حضورا في هذا اللون المستحدث.. وفي سياق الحـــديث عن فن الزجل نلاحظ أن المقري كانت له عناية بهذا النوع من الكتابـــة حيـــث أشار في النفح إلى أحد عشر زجلا، منه ما كان لابن الخطيب، ومنه مـــا كـــان لابن يحيى الرياحي(ت 358هــ)، ومنه ما كـــان لمدغلـــيّس(معاصـــر لابـــن قزمان) ..

وعلى الرغم من أن ابن قـــُـــزمان(ت555هــ) كان أشهرَ زجـــال فـــي الأندلس إلا أن المقري لم يذكر له في كتابه المذكور إلا جزءا يسيرا من زجـــل واحد، يقول صاحبه في مطلعه[20]:

وعريش قد قام على دكان ✿ بحـــال رواقْ
وأسد قد ابـــــتلع ثعـــبان ✿ من غلظْ ساق

وربما يرجع تجاهل المقري لأزجال ابن قزمان إلى ما كان ينطوي عليـــه أكثرها من فحش وتجاوز. ومهما يكن من شيء فإن المقري كان يقتصد كثيـــرا

في إيراد الأزجال مكتفيا في الغالب بالإشارة إلى مطالعها. ولكننا نراه يكسر هذه القاعدة حينما يورد زجلا كاملا للرياحي، وكان يتألف من خمسة أدوار.. يقــول صاحبه في مستهله[21]:

باالله أين نصيب ✿ من لسْ لي فيه نصِــبْ

محبوبا مخالف ✿ ومحـــو رقـــيـــب

وعلى الرغم من أن المقري لم يعتن بأزجال أبي بكر بن قزمـــان إلا أنـــه يعترف لهذا الزجال الكبير بالبراعة فيها، مشيرا إلى أن الزجل كان معروفا قبل أبي بكر ابن قزمان.. ولكن طريقة نسج الأزجال "لم تظهر حُلاها ولا انســكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا فــي زمانــه... وهــو إمــام الزجــالين علــى الإطلاق[21]". ولم يكن المقري يكتفي بذكر مجتزءات من تلك الأزجال بل كــان يصدر أحيانا أحكاما عليها.. وهو إذ يؤرخ لها – معتمدا على ما قاله ابن خلدون وابن سعيد – يبدي ملاحظاته حول هذه الطريقة في تصريف الكلام [22].. وعلى الرغم من أن الموشح والزجل فنان أندلسيان إلا أن الحــديث عــن تاريخهمــا وقوانينهما قد صدر عن رجلين من المشرق العربي، فأما الأول فهو ابن ســناء المُــلك(ت608هــ) الذي شرح قوانين فن التوشيح في كتاب له تحــت عنــوان (دار الطراز)، وأما الثاني فهو صفي الدين الحلي(ت750هــ) الذي أتي بعد ابن سناء الملك المصري ووضع مصنفا مهما سماه (العاطل الحالي)، وفيــه تحــدث عن فن الزجل وأرخ له"[23]. كما كان لابن خلدون فصل مهم عــن الموشــحات والأزجال في مقدمته[24]..

ثانيا ــ الأنظمة الموسيقية

1 ــ نظام الشــكل التقليــدي:

لقد أشرنا في صدر هذا البحث إلى أن نفح الطيب قد انطوى على ثــروة شعرية تنوعت بين الشكل القديم والمتمثل في القصــيدة والأرجــوزة، والشــكل

المستحدث ممثلا بصفة خاصة في الموشح والزجل.. فإذا نحن فحصنا نصوص الشكل الشعري القديم من حيث أنظمتها الموسيقية وجدناها قد اتخذت أكثرَ القوالب الوزنية استخداما في التجارب الشعرية التقليدية وهي الطويل والكامل والرجز والبسيط والخفيف والسريع والوافر والمتقارب. ولكن هذه الأطر العروضية قد وردت بنسب متفاوتة، فمنها ما كان كثير التردد، وها هنا كانت السيطرة للطويل والكامل ثم للبسيط والرجز والخفيف فالسريع فالمتقارب فالوافر.. ومنها ما كان قليل التردد، وفي هذا الإطار يبرز الرمل والمنسرح والمجتث. ومنها ما كان نادر الورود، حيث لم يتردد -على امتداد أجزاء النفح كلها- إلا بضع مرات، وأعني بذلك المديد والهزج.. أما البحور الأخرى وهي المضارع والمقتضب والمتدارك فلم يلمع لها بارق في كل ما انطوى عليه نفح الطيب من نصوص شعرية.. أما مجزوءات البحور فقد تلونت بين مجزوء الكامل ومجزوء السريع ومجزوء المتقارب ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف. وفي هذا السياق نلاحظ أن مجزوء الكامل قد تكرر أكثر من مئة وعشرين مرة، ويليه مجزوء الرمل الذي فاق ترداده ستين مرة، ثم مجزوء الخفيف الذي اقترب ترداده من ثلاثين مرة، وبعده يأتي مجزوء الوافر بنحو خمس عشرة مرّة. أما مجزوء السريع فلم يكن حَظّه من الورود إلا مرتين، وأما مجزوء المتقارب فلم يرد إلا مرّة واحدة فقط، في حين كان حضور مخلع البسيط حضورا قويا حيث تكرر في مدونة النفح الشعرية نحو مائة وثلاثين مرّة.. ومن المفيد أن أشير – في سياق درسنا لهذه الأنظمة الموسيقية – أن صاحب النفح كان ينوع من ذكر النماذج الشعرية التي تتشكل داخلها مختلف أضرب البحور وأعاريضها.. وبكلمات أخرى أقول إنه كان يورد من أول الطويل عدة نماذج ومن ثاني الطويل عدة نماذج ومن ثالث طويل عدة نماذج أيضا. وإذا أورد نماذج من أول الكامل أتبعها بذكر نماذج أخرى من مختلف

الأضرب والأعاريض التي ينطوي عليها هذا البحر وهكذا... وما ينسحب على هذين البحرين ينسحب على بقية الأبحر العروضية الأخرى..

وإذا كادت هذه الأطر الموسيقية مستوعبة – في مدونة النفح – لجميع التقلبات الموسيقية ومختلف الصور العروضية التي تنطوي عليها تلك الأوزان، فإنها – وحالها هذه – قد شكلت مادة غزيرة للمشتغلين بعلم العروض الذين يجدون في هذا التراث المتراكم ما يمكنهم من معالجة مختلف الجوانب العلمية الدقيقة التي تتعلق بشتى المسائل الموصولة بعروض الشعر وأنظمته وتفريعاته المتشعبة وأضربه وأعاريضه وزحافاته وعلله... وإذا كان التراث الشعري الذي انطوى عليه النفح قد تضمن شتى الأنظمة الموسيقية واستوعب مختلف وجوهها النغمية فإنه – من ناحية القوافي – قد شملت قوافيه جميع حروف المعجم.. أضف إلى ذلك أن هذا التراث الشعري – كما حواه النفح – قد شمل من جهة أخرى كل الأنواع التي تحوزها القافية وهي: المترادف والمتواتر والمتكاوس والمتدارك والمتراكب [25]، فضلا عن احتوائه على جميع التقلبات الصوتية للقوافي بين التقييد والإطلاق...

2 ــ نظام الموشح والزجل:

إذا كانت الموشحات – بوجه خاص – بنظامها الجديد ورقتها ويسرها وتنويعاتها النغمية الجديدة علامة فارقة في الشعر العربي وثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي فإنها – وحالها هذه – تستوجب وقفة خاصة نتعرف خلالها – ولو جزئيا– أهم ما تميز به فن التوشيح من خصائصَ وتلوينات وأنظمة موسيقية جديدة لا عهد للشعر العربي بها قبل ظهور الموشحات... وفي شأن فن التوشيح نشير إلى أن المقري قد جمع في النفح عشرات الموشحات [26]. ويشير ابن بسام إلى أن أكثر الموشحات قد ابتكرت لنفسها نظاما موسيقيا غير مألوف وخرجت على موازين الشعر العربي، وفي هذا الشأن يقول: "وأوزان

هذه الموشحات على غير أعاريض أشعار العرب[27]". ولذلك لم يذكر شيئا منها في كتابه الذخيرة وكذلك فعل صاحب العقد وصـاحب المعجـب كمـا سـبقت الإشارة..

ولقد ألمحت سابقا إلى العناصر التي يتكون منها الموشح -علـى طريـق الاختصار- وأحب أن أبْـسط الحديث -ها هنا - عن العناصر التي ينبني عليها الموشح حتى تـنفرج لنا معرفة النظام الموسيقي الذي يسيره، وتنفتح لنا الجـادة التي تقودنا إلى وضع أيدينا على مواطن تلك الألوان النغمية المتمخضة عن تلك العناصر والأجزاء التي يتأسس عليها هذا الفن...

يتألف الموشح من القفل – الغصن – الخرجة..

– **القفل:** هو ما يتبدى به الموشح في الغالب، فإذا عدل الوشاح عنه وبـدأ بالغصن سمي الموشح بالأقرع..

– **الغصن:** هو الوحدة الثانية في الموشح إذا ابتدئ بالقفل. واجتماع القفـل والغصن الذي يليه مباشرة يشكل ما يسمّى بالدور.

– **الخرجة:** هي ما يختتم به الموشح وهي نوعان معربة وعامية..

وهناك من الدارسين من يفصل أكثر في أجزاء الموشح فيجعلهـا سـبعة أجزاء وهي: المطلع – السمط – البيت – الدور – القفل – الغصن – الخرجـة [28]... يقول إحسان عباس: "ويتكون الموشح النموذجي في العادة من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أغصان، ولكن الوشاح غير ملزم بذلك، إن شاء أن يـزيد أو ينـقص"[29]..

والجدير بالملاحظة أن الموشح قد يسير في وزن واحد وقـد يسـير فـي وزنين اثنين حيث يتأسس القفل على وزن، ويتأسس الغصن علـى وزن مغـاير له.. وقد تخرج الموشحة كثيرا عن الأوزان الخليلية المعروفة...

وحتى نتبين أمر القفل والغصن (البيت) والدور (قفل + غصن) نعــرض هــذا الجزء من مــوشحة ابن سهــل [30].

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ✿ قلبَ صبّ حله عن مكنس
فهـــو في حَرّ وخــفق مثــلما ✿ لعبت ريــح الصبا بالقبس

هذا قفل يتأسس كما هو شأن الموشحة كلها على بحر الرمل التام، والقفــل كما نرى -ها هنا- يتألف من أربعة أشطر تتفق في الميزان الشعري وتختلــف في التقفية. أضف إلى ذلك أن هذا القفل يتكرر شبيهه وزنا وقافية وعددَ أجــزاء ست مرات في هذه الموشحة لكونها من النوع الذي يصطلح عليه بالتــام وهــو الأشهر..

ويأتي بعد هذا القفل ما يعرف بالغصن(البيت)، وهو عبــارة عــن ســتة أشطر ذات وزن واحد وقواف مختلفة. ويجب أن يكون كل غصن من أغصـــان الموشحة متفقا مع بقية الأغصان في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القافية...

يقول ابن سهل بعد القفل السابق[31]:

يا بدورًا أطلعــت يوم النوى ✿ غررًا تسلك في نهــج الغررْ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى ✿ منكمُ الحسن ومن عينيّ النظرْ
أجتـــني اللذات مكلومَ الجوى ✿ والتذاذي من حبيبي بالفكــــرْ

ونحن نرى أن ما يشابه هذا الغصن يتكرر خمس مرات بوزنـــه وعــدد أجزائه مع اختلاف في القافية. واجتماع القفل والغصن يسمّى دورًا...

وقد يتألف القفل من جزءين فصاعدًا إلى ثمانية أجزاء أو عشرة. ولنا في نفح الطيب شواهد كثيرة... ومثال الأجزاء الستة قول ابن زهر:[32]

* ما للموله، من سكره، لا يفيق، يا له سكران
* من غير خمر، ما للكئيب المشوق، يندب الأوطان.

وأما الخرجة – وهي القفل الختامي للموشح – فقد اشترط بعضهم أن تكون عامية إلا إذا كانت في المدح.. وإذا وردت عجمية وجب أن يكون لفظها لاذعا، ويقدم لها بما يمهد لها على لسان أشياء مادية أو معنوية مثل (الحمام، الفتاة، الغرام) وما أشبه ذلك[33]...

والخلاصة أن فن التوشيح كان ثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي الذي كان يؤطر القصيدة العربية التقليدية منذ القديم.. ولقد كانت هذه الثورة على الوزن والقافية وعلى الشكل ولغة الكتابة أيضا. وإذا كانت بعض الموشحات – كما حواها النفح– قد حافظت بطريقتها الخاصة على بعض خصائص الشعر التقليدي، فإن الأزجال الأندلسية كانت فنا شعبيا بكل المقاييس، إذ ابتعد أصحابه في أغلبه عن اللغة النحوية المعربة وابتعدوا عن الجزالة ومالوا إلى الرقة واليسر وذلك لصلة الزجل الوثيقة بالغناء.. ويذكر إحسان عباس أن هنالك من الباحثين مَن يعترض على أن يكون الزجل فنا شعبيا خالصا لكونه يشكل مزيجا من فنين: فن خاص قديم متداول بين الشعراء والوشاحين، وفن شعبي لا يستند إلى تراث مدون[34]..

وهناك من يرى أن فني التوشيح والزجل قد أسسا ليسمعا قبل أي شيء آخر"لأنهما في كثير من الأحيان يعوض فيهما نقص الوزن بمد الحرف أو قصْره أو غنته"[35].. ويتقاطع الزجل مع الموشح في نظامه الموسيقي بالرغم من أن الأول يكتب باللهجة المحكية.. ويتكون الزجل في العادة من قفل يتأسس على أربعة أشطار، ويأتي بعد القفل الغصن الذي يتألف من ستة أشطار أو أكثر، تقفّى فيه الأشطار الأخيرة لا الأولى، ثم يلي الغصن قفل من شطرين... والظاهر من نصوص الأزجال تكرر الأقفال..

وهناك نوع من أنواع هذا الفن يشابه الموشح من حيث التقفية التي نراها حاضرة كحضورها في التوشيح.. ومثال ذلك قول الرياحي [36]:

باالله أين نصــيب	✡	من لسْ لي فيه نصيب
محبـوبا مخالــف	✡	ومعـــو رقـــيبْ
حينْ نــقصد مكانو	✡	يقــتم في المـــقام
ويبخل علـــينا	✡	بـــــردّ الـــسلام
أدخــلت يا قــلبي	✡	روحـــــك في زحام
سلامــتك عــندي	✡	هي شــــيء عجيـبْ
وكفْ باالله يــسـلم	✡	من هــــو في لهـيبْ

فهذا الزجل يشابه في نظامه الموسـيقي (القــوافي والتكــرارات) نظــام الموشح...

وإذا كان فن الزجل يعتمد على اللغة الشعبية أداةً للإفصاح فهــذا يعنــي بالضرورة أن لا علاقة تربطه- في نظامه الموسيقي الوزني- بالشعر العربــي إذا استثنينا جانب القافية التي تعد قاسما مشتركا بين الشــعر الشــعبي والشــعر الفصيح وخصيصة يلتقي فيها نظم الشعر في اللغة العربية بغيرها من اللغات...

ويشير بعض الذين أرخوا لفن الزجل أن أحد الذين درســوا زجــل ابــن قزمان يعتقد أن الزجل يقوم على أوزان إســبانية .. ثــم إن ســقوط الحركــات الإعرابية من الزجل يخرجه تماما من دائرة التفعيلة التي تقــوم علــى الحركــة والسكون، وهكذا كان الزجل يقوم أساسا على النبر (accent) كمنطلق لنظامه الموسيقي وليس على قاعدة الحركة والســكون(37).. وإذا نحــن فحصــنا تلــك الأجزاء الزجلية- التي أوردها المقري- وجدناها تضرب صــفحا علــى أوزان الخليل. وبالرغم من ذلك نلقى من الباحثين من يقول: "إن الزجل يتبــع الأوزان الخليلية...مع تعديل كبير في الأوتاد والأسباب، وذلك أن إنشاد الزجل أو التغني به يساعد صاحبه على تقويم الوزن بالإشباع والاختلاس بحيث يســتقيم الــوزن سماعًا" (38)...

الإحـــــالات:

1- المقري، نفح الطيب، مقدمة التحقيق، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ/1995، ص (و).

2- نفسه، ج7، ص65

3- نفسه، ج3، ص ص 177، 184.

4- نفسه، ج1، ص70.

5- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، 1377هـ/1969م، ص.191

6- بطرس البستاني، أدباء العرب (في الأندلس وعصر الانبعاث)، دار الجيل، بيروت (د ت)، ص.158

7- المقري، نفح الطيب، ج3، ص.237

8- نفسه، ج9، ص.237

9- نفسه، ص.286

10- نفسه، ج10، من ص 97 إلى ص.120

11- نفسه، ج9، ص.318

12- نفسه، ص .312

13- نفسه، ج3، ص.19

14- نفسه، ج9، من ص 230 إلى ص.241

15- البستاني، أدباء العرب، ج3، ص158

16- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، ص.199

17- ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د ت) ص.646

18- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1981، ص217 وما بعدها..

19- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها

20- المقري، نفح الطيب، ج9، ص.241

21- نفسه، الصفحة ذاتها

22- نفسه، ص ص 242 - .243

23- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص 219- 152.

24- ابن خلدون، المقدمة، ص 646.

25- للتوسيع أكثر في شأن معرفة هذه الأنواع أنظر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، تح نعيم زرزور، ط2، 1408هـ/ 1987م، ص570 وما بعدها.

26- المقري، نفح الطيب، ج2، ص392، ج3، ص303، ج6، ص305، ج9، ص238، ج10، ص105.

27- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج1، ط لجنة التأليف، القاهرة، دت، ص2.

28- مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1983، ص375.

29- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص.235

30- المقري، نفح الطيب، ج9، 286.

31- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

32- نفسه، ص ص 234، 235.

33- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص 232، 233.

34- نفسه، ص ص 260، 261.

35- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج3، ص196

36- المقري، نفح الطيب، ج2، ص23

37- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص255

38- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1979، (مادة زجل).

النقد النفسي والقراءة المفارقة

د. مصطفى درواش

جامعة تيزي وزو

كشف التحليل النفسي بمعاييره وأدواته وفرضياته – قبل أن تتسع رؤاه ويتصل بالمناهج الأدبية والنقدية، التي كان يضمر لها العداء، أو التي لا عهد له بها – عن قراءة تضبطها مقاييس معرفية مخطط لها مسبقا عن خطاب الأديب، من عقد ومكبوتات تحرّك عملية الكتابة وتحليلها وتفسيرها وتأويلها، في غياب مطبق لإنتاجية الحضور والاختيار والكفاءة والامتياز، بحكم مؤثرات ضاغطة وحاسمة، أسهمت في حدّتها عناصر معقدة ومتداخلة ومبطنة، أضحى فيها الخطاب الأدبي تجربة لا واعية، حاملا لمعنى مرجعي، فاقدا لمعناه الإبداعي. لا يثير متعة، ولا يتيح مجالا للبحث، أو مناقشة تقدير جمالية الصياغة والتأليف النوعية. مع أن مقولات التحليل النفسي، بيّنت أن تجربة الكتابة، لم تعد حالة إبداعية بسيطة وعادية. وأن المبادئ ليست ثابتة، مادام الناقد النفسي مهيّئًا فكريا وحضريا لقبول علائق جديدة يتفاعل معها ويستغلها تأصيلا وإجراءً في قراءته لإثارة أسئلة أخرى أكثر طرافةً ومرونة واستيعابا لأنماط التواصل.

1 – السياق وتجاوز السياق

من البدهي أن الكاتب في الرؤية النفسية المعهودة، يبدع أولا ويكشف عن مرضه، بوساطة المعايير الفرويدية، التي عبرت في حقب التأسيس والتأصيل عن نقلة نوعية في دراسة الشخصية التي تصدر عنها سلوكات عصابية وانطوائية. إنها مقاييس تشكلت في إطار معرفي وعقيدي وثقافي محدد، بحيث

أضحى المبدع فاقدا لمنزلته وتجربته وحضوره ووعيه واختياره (ليس صانعا). فأين موقفه من العالم والحياة والقيم الكونية؟ مادامت الرغبة المكبوتة سلفا قد تحولت إلى نص مؤلف من أصوات ومفردات وإيقاعات وتراكيب (الرغبة ← الملفوظ). مثلما انتقلت من لذة الكلمات والصور إلى لذة البحث عن ألفاظ جنسية مهيمنة ومعتادة، لدى المحلل النفساني، الذي ليس بحاجة إلى جهد كبير، مادام الأمر بعيدا عن استخلاص نتائج موضوعية ومقبولة، تتخطى مجرد الفرضية والاحتمال. إنّ اللغة تواصلية إنتاجية حولها هذا من التحليل والتأويل إلى إشارات التوائية. إذ كيف يتعامل المبدع مع ما يثير رؤيته ويحفزها على الكتابة بأثر هذه المعطيات السياقية التي لا تخلو من غرابة وخصومة: « تسعى القراءة النفسية إلى مواجهة النص بافتراضات معرفية، انسجاما مع طبيعة انتماءاتها العلمية، بهدف الوصول إلى تصور نفسي للنص الأدبي»[1]. إن فاعلية التحليل النفسي، قد يراها الخصوم في العيادات الطبية، لا في أعمال الشعراء، لأن الشاعر قد تنتابه الغرابة، بل الاستنكار، حين يفقده التحليل النفسي توازنه الاجتماعي والشخصي، ويجعل منه مريضا تحرره لغته مؤقتا، ولو أنه وبشكل انتقائي مريض عصبيا. مع أن التركيز على الجنس مسألة نسبية في عقد اللاشعور، إلى جانب دفع العلاقة بين الفرد (المبدع) والمجتمع إلى الكراهية والخصومة. هل التحليل النفسي إذن يحرر المريض من مكبوتات الطفولة وتوابعها، أم يخلص الفنان من عقده بوساطة ضغط الكتابة؟ إنّ الاختيار هنا مبرر بإجابات يراها آخرون أكثر إقناعا، خاصة إذا كان الاهتداء ليس اعتباطيا ومقيدا بآليات إجرائية تقتضيها طبيعة المنهج وعقيدته، فإنّه «إذا كانت القراءة النفسية تعنى بالوظيفة النفسية للنص، فإنّها تبني مقولاتها على السياق... إنّ القراءة النفسية تتضمن التحليل والتأويل وتفسير السياق»[2]. مع ما في هذا المبدأ من تغييب للسمات النوعية للأدب، وبإضفاء طابع اللبس (يحتاج إلى إبانة) على

النص الأدبي، الذي يهمش ذوق القارئ، خاصّة في الكشف عن المعنى الشعري المتوارى في جماليات التأليف والتركيب. والعناية الفائقة بالمعنى المرجعي ذي الأرضية المعرفية. لهذا يؤكد برادلي: «أن تجربة الأدب غاية في ذاتها، وتستحق لذاتها أن تتذوق. إن لها قيمة جوهرية. وقيمتها الشعرية هي ما تساويه فقط من هذه القيمة الجوهرية. قد تكون للشعر أيضًا قيمة جانبية باعتباره وسيلة للثقافة أو للدين، لأنه يعلم درسا أو يرقق العواطف أو يساند قضية خيرة، ولأنه يجلب للشاعر المال أو راحة الضمير – فليكن، ليقيم شعر أيضًا لهذه الأسباب، ولكن هذه القيمة الجانبية لا تحدد – ولا يمكن أن تحدد – قيمته الشعرية. يجب أن يقيم الأدب من داخله تماما»[3]. إن الغرابة ليست في كشف العقد وتقديرها وقياسها، بل إنها في منظور أرسطو مسألة مرتبطة بلغة الشعر التي «يجب أن تظهر غريبة ورائعة، وفي الحقيقة، فهي في الغالب ما تكون بالفعل أجنبية»[4]. وفي تعليق هيرش على سبب وضع كانط للمقولة الجمالية في المقام الأوّل، أكد: «أن أحكام القيمة صارت نسبية في الزمان والمكان والأشخاص والثقافة»[5]. إن المقولات السياقية لا تعنى بجودة النص ومرتبته وما ينطوي عليه من رؤى راقية وفاعلة. فإنّ هذا ليس من اختصاصها، الذي يتأسس معرفيا وعلميا من كيف تتجسد الرغبة المضمرة من خلال السياق. هل الرغبة فطرة في الإنسان أم هي مكتسب اجتماعي مرهون بمقامات وأحداث ومواقف متحولة؟ إنّ فكرة عقدة التعويض التي قال بها آدلر أكثر مناسبة لإحساسات النقص والدونية، بمحاولة التحدي أو التسامي بالظهور والتفوق الذي قد يصبغ بسيادة واستبداد وعصبية للرأي. فهذه العقدة ترى مقبولة إذا قورنت بشبح الغريزة الجنسية الذي ألح به فرويد على تحطيم الأشياء التي لم تحطم. تلك هي السمة الغالبة في قراءة التحليل النفسي. كما أن المقولات اللسانية أنسب إلى الدراسة الأدبية هوية وفرادة. فالشاعر على نحو ما يعيد صياغة الواقع أو يوازيه قد يعيد صياغة

منتوجه، يصقله ويسمو به، مع أن: «الدلالة أي الصراع مع المرجعية الظاهرة، تنتجها وتتحكم فيها خصائص النص»[6] ما يفرض: «البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص. وهذا المعنى الجديد هو الذي نسميه دلالة»[7]. يخلص ريفاتير إلى: «أن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة»[8] اعتمادا على طرائق بلاغية وتراكيب في التشكيل اللغوي والنحوي مخصوصة، لا قبل لغير العارف والمتمرس بها، الذي شغلته أساليب المطابقة والمشابهة والوضوح عن كشف الاستثنائي والطريف. فقد اثبت رولان بارت: «أنّ هدف العمل الأدبي أو الأدب باعتباره عملا هو أن يحول القارئ من مستهلك إلى منتج للنص»[9]. هذا النص المكتفي ذاتيا، والمستغني هوية عن الأصل والأثر. وهو كذلك كيان لا إنتاجات سلبية.

ربط فرويد بين الكتابة والتوازن النفسي، استنادا إلى قوله «إنّ هناك طريقا يؤدي من الخيال إلى الواقع مرّة أخرى، وهذا هو الفن. فالفنان أيضًا ذو طبيعة انطوائية، وليس بينه وبين العصاب مسافة طويلة، لأنه إنسان تدفعه حاجات غريزية ملحة، فهو يتوق إلى المجد والثراء، والشهرة وحب النساء ولكن وسائل إشباع هذه الحاجات تعوزه، فهو ككل إنسان آخر تواق إلى ما لا يجد، ينصرف عن الواقع، ويحول كلّ اهتماماته، وكلّ ما عنده من الليبيدو أيضًا، إلى العصاب»[10]. إن النص في التحليل النفسي الفرويدي من ضرورة تجاوز الخرافي المتوهم. إلا أنه أوقع القارئ في خرافة الباطن، التي أضحت متقنة بقواعد وأصول، لم تثبت تفاصيلها ودقائقها عند النقاد: «في غمرة حماسهم المفرط، استخدموا أدوات علم النفس استخداما يفتقر إلى الحكمة والتعقل. فقد كانت معرفة بعضهم بعلم النفس معرفة سطحية، فطبقوها بلا تمييز في البحث وراء العمل الفني عن معنى أو دافع جنسي»[11]. أنهم لم يفدوا* من مقولة د. ه لورانس بشكل احترافي: «الكاتب يسكب مرضه في كتبه»[12]. بل إنهم لم

يفكروا طويلا في مقولة فرويد التي يقر فيها: «بأن التحليل النفسي لم يحل مشكلة الفن»[13]. ولا صراحته العقيدية والاجتماعية: «فكما اعتبرت فضائل الكتمان والطهارة والدماثة، والاحترام كمكبوتات ضارة في اللاشعور أكثر من كونها إلهامات الهية»[14]. إنه موقف التعالي عن العلاقات الاجتماعية التي تطبع سلوك البشر في ماضي قيمها وحاضره. بل إنه السخط حتّى على الطبيعة في صلتها بالإنسان كحركة وفعل. ما يستدعي الرؤية وعدم التسرع في إصدار أحكام مجانية، كالذي حدث (مثلا) مع العقاد والمازني في بحوثهما المخصصة للشخصيات الشعرية التراثية، من حيث التركيز على السيرة الذاتية للمبدع (علاقته بكتابته) في ضوء أخبار متناثرة ونصوص بحاجة إلى مراجعة وتحقيق وقراءة مفارقة لا تتقيد دون تمحيص، بتأويل الألفاظ والأخبار خارج الدلالة الكلية للمقروء.

في دراسة العقاد لأبي نواس، عد نرجسيته مرضية وليست طبيعية. إنه شخصية أنموذجية: «اجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيئية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذافيره»[15]. فالذات هنا لا تنتج إلا نفسها، وفي ضوء مؤثرات متعددة. فليس هناك تحليل منظم ودقيق وموضوعي، إذ إن تجربة الكتابة لا تؤكد هذه النرجسية، بقدر ما تؤكد ثقافة إبداعية متميزة، صاغت أسسها من التفاعل التلقائي مع حركة المجتمع العباسي. وفي دراسة العقاد لابن الرومي استخلص أوصافه البدنية وهيآته الحركية من منتوجه وأخبار الناس عنه. وأن ديوانه: «تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية، لاشتمال وجدان الرجل عليه وفرط استيعاب نفسه في شعره، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه»[16]. وهو ما وصفه بالطبيعة الفنية عند ابن الرومي، أي شدة امتزاج حياة الشاعر بفنه. وإذا كان العقاد يصدر عن موضوعيته ما في دراسته لابن الرومي موازنة بأبي نواس، فإنّه لم يتخلص كذلك من بعض إفراطاته،

وهو يستخلص من شعر الشاعر نفسيته غير السوية (مريضة)، بأن أرجع وصف ابن الرومي للأرض في فصل الربيع:

تبرجت بعد حياء وخفر   تبرج الأنثى تصدت للذكر

من الوصف المعهود إلى الشعر الغامض الناتج عن اضطراب في جهاز التناسل، الذي تدل عليه أيضًا شهوته في وصف محاسن المرأة وفي أهاجيه لمن عيروه بالعنة، وفي رثائه لأبنائه. ما يدل على تأثر العقاد بعلم وظائف الأعضاء.

يذهب المازني في استنباط الملامح الرئيسة لشخصية ابن الرومي من شعره، أن تمرده على الحياة والمجتمع يعود في الأساس إلى عدم قدرته على التكيف وتوهم اضطهاد الناس والطبيعة له. ما وسم أعصابه بطابع التوتر والاضطراب، وهو ما ينطق به إبداعه. وأن جهازه العصبي كان مختلا، مع سرعة الغضب وحدة إحساسه الجنسي، بسبب طيرته التي عرف بها[17] فهل كلّ متطير إلا وهو مصاب بخلل في الأعصاب؟ ومع ذلك فإن قراءة المازني لابن الرومي أكثر استساغة وقبولا. ابن الرومي مطبوع على العبث والسخرية كما يؤكد العقاد، الذي يبدو أنه لا يفرق بين الشذوذ واضطراب الأعصاب والعبقرية. دون البحث في أسباب هذا التميز ودواعيه. إنه يتمادى في المغالاة لما يقرر أن عيوب ابن الرومي التي حببت إليه الهجاء تتمثل في الشهوانية والضعف بخلاف ما قال به المازني، الذي قرن أهاجي الشاعر بحدة طبعه وسرعة غضبه وإلى المجتمع الذي كان يبيح (كما يقول) لابن الرومي أن يفحش في القول. ويبقى أن هناك خلطا غير مبرر عند الاثنين بين العبقرية والطيرة. إنّ عبقرية المبدع في توجيه اللاوعي. وليست عبقرية متولدة عن تجارب وافتراضات وخرافات. علما أن التراث النقدي العربي، كان البحث في الطبع والموهبة والسجية، حائلا دون توظيف مصطلح (العبقرية) مع أن العبقرية في مخيال النقد الشفاهي تعني التفرد والتوليد والإبداع والغرابة (التفوق والعظمة). إن العقاد والمازني (مضافا إليهما

مباحث محمد النويهي وآخرين) لم يجدا أمامهما ما يعوض هذا النقص (القراءة النفسية) في الدرس النقدي التراثي للدلالة على الرغبات المريضة المكبوتة وتحليلها وتأويلها، تحت سلطة ما يمليه وما يستنبطه من معان وأفكار. إن التجارب والافتراضات عن العبقرية عديدة ومتضاربة، تعدد المناهج والثقافات والخبرات والقراءات. بينما واصل العبقري اعتلاءه ليضيف غموضا أكبر على طبيعته ووظيفته وطريقته. فغرابة العبقري في أسمى صورها ما هي إلا شكل من أشكال إتقان الشيء وممارسته بتحكم. إذ إنه يكتب للمجتمع. وغايته قد تكون تغيير نمط تفكيره. وفي هذه الحالة تكون العبقرية لازمة لكلّ إبداع يراد لع التفوق والانتشار.

بالنسبة لنصوص العقاد والمازني، فإذ لاقت صدودا ومعارضة من خصوم تطبيقات المنهج النفسي، لاسيما طه حسين ومحمد مندور (اتجاه أكاديمي منهجي في البحث العلمي) من حيث العناية بالشخصيات التراثية الفاعلة (بشار، أبو نواس، ابن الرومي، المتنبي، المعري) وبالاتجاه إلى التراث وبعث منتوجه وتحليله وتأويله، وفق معايير المقولات النفسية السياقية. إن النص الشعري فيها لا ينتج ذاته، إنما الأمراض هي التي تنتج، فضلا عن الإساءة الصريحة – وإن لم تكن مقصودة – لشعراء التراث الذين كان القارئ يحترم إبداعاتهم ويرددها ويفخر بها. فإذا به يفاجأ بان أصول هذه الإبداعات ومصادرها وابتكاراتها، مردها عقد ومكبوتات واضطرابات عقلية وجنسية وجسدية. فهل هذا ما يميز التراثي من المحدث (عصر النهضة خاصة). ومع ذلك فإن مثل هذه المؤلفات، من محاولات النقد العربي الحداثي ومعلم من معالم الاتصال بالثقافة النقدية الغربية بديلا عن الآراء الذوقية والانطباعية التأثرية، الفاقدة لكل تبرير وموضوعية. إن القياس والتأويل فرضا نفسيهما في التحليل النفسي التأسيسي، بتجاوز السيرة الذاتية والتجربة والتفاعل، خاصة أن برادلي يعلن أنه: «ليس

مهما ما يقوله الشاعر طالما أنه يقوله بشكل جيد... إن الموضوع أو المادة لا تحدد شيئا، فليس ثمّ موضوع لا يتعامل معه الشعر»[18] وليكن موضوعا كاشفا لعلاقات وحقائق اجتماعية بحاجة إلى إرادة وجهد. وحتّى حديث الشاعر عن نفسه (وجدانية خاصة) لا يتعدى كونه أداة ترجمة وإذا ارتبطت برؤية ما، مهما تكن هويتها ومبرراتها تظل نهج الأسلوب في الظهور والاستقطاب.

إن مقارنة فرويد بين العلم والفن، لا تصمد أمام الفروقات النوعية بين الظاهرتين، ذلك: «أن الفن مختلف في قيمته عن العلم من حيث أن الفنان إلى حد بعيد، أو على الأقل إلى حد ما – يسيطر على إنتاجه. أما العالم فلا سيطرة له على حلمه، فالعلم يمكن أن يكون إفشاء إجباريا، أما الفن فهو تعبير مركب»[19]. وبالتالي فإنّ النص الأدبي رسالة حاملة لمحمول خفي حاول فرويد أن يفرضه – ربما لطرافته – على القارئ للنصوص الإبداعية. وهو ما يؤكده بشكل معاكس رينيه ويليك، الذي يقول في النقد النفسي التحليلي: «قراءة الأدب تمتد خلف سطحه الظاهري، أي كشف القناع عنه»[20]. وتتجدد المعارضة لدى ويليك خلال تعليقه على آراء فرويد في المبدع، واصفا ذلك بالغرابة: «الفنان شخص عصابي، يقي نفسه – عن طريق عملية الخلق التي يقوم بها – من الانهيار النفسي... والشاعر يمارس أحلام اليقظة، وينشر خيالاته على الناس وبهذا – وهو شيء غريب – يكتسب شرعية اجتماعية. وهذه الخيالات قائمة على تجارب الطفولة وعقدها»[21]. هل الإشكالية في المبادئ النظرية أم في نمط آليات التطبيق، أم في الخيال وهو يكشف ستر الأشياء (التوسع) وينتج فرصا مهمة للتفوق، بل التسامي الذي كان وسيلة فرويد في دراسته لشخصية الرسام الإيطالي ليوناردو ديفنشي بوساطة تكييف الدافع الجنسي إلى نشاط جمالي، تجسد في تشكيل لوحات خالدة بإيعاز قوي من الباطن الدفين في أعماق حياة هذا الفنان. يقول: «إنّ ملاحظة الحياة اليومية للأفراد، تبين أن أغلبهم ينجحون في

توجيه مناح مهمة من طاقاتهم الجنسية المباغتة إلى نشاطات مهنية »[22]،إذ إن العمل الإبداعي للفنان هو أيضًا نتاج للرغبة الجنسية[23]. مع الإقرار بأن التحليل النفسي لا يفسر كيف أن ديفنشي هو فنان. لكن الأساس هو كيف يفلح السوي في تحويل تخيلات الرغبة إلى وقائع، على نحو ما يشرح فرويد: «إنه إذا كان يملك هبة الفن، الشديدة الغموض من وجهة النظر السيكولوجية، كان في مستطاعه أن يحول أحلامه إلى إبداعات جمالية عوضا عن أعراض مرضية. وهكذا يفلت من مصير العصاب، ويجد عن هذا السبيل علاقة ما بالواقع أما إذا كانت هذه الملكة الثمينة منعدمة الوجود غير كافية، فمن المحتم عندئذ أن يغطي الليبيدو بطريق النكوص، إلى بعث الرغبات الطفلية، وبالتالي إلى ظهور العصاب»[24]. إن الخطاب الشعري من منظور هذا التصور، تعبير عن صراعات داخلية حادة. وأن المجتمع الذي تتعقد فيه الحياة وتتشابك لا يوفر مستلزمات الارتقاء النفسي الطبيعي. وكلما تنازل المجتمع عن صرامته وسلطته على الفرد، يتخلص اللاشعور من عقده، ولذا فإنّ أحد أسس التحليل النفسي التمرد على الماضي الذي يمارس ضغوطه بشدة، لكونه صورة للإظهار والاستلاب.

إن المقاربة النفسية في خطوطها العامة، تستنبط من شخصية المبدع الفنان لا انطلاقا من أعراف المجتمع وقوانينه. ما يوحي بنسبيتها في تخطي النص كلغة (مستقل بذاته) إلى عده نتاجا وإشارات دالة على المؤلف. وفي هذه الحالات فإن اللاوعي النفسي يحتكر الإبداع والنقد على السواء ولا يحيل الشعر إلى ممكن معقول في غياب الشخصية المسؤولة التي تقرر. من هنا كانت مناهضة رينيه ويليك لأسس التحليل النفسي: «إن الشاعر صانع الفن في أي وسط خاضع لفنه كي يصوغه، فهو لا يدخر أي تجربة غير كاملة»[25] ما يثبت في رأي ويليك أن بناء الصورة عملية إرادية ومسؤولة، ولا صلة لها بخرافية اللاوعي. ولأن التحليل النفسي في منظور الرافضين لا يتعمق باطن الشعر ولا

يرى إلا الظاهر منه، فإنّه لا يعدو كونه منهجا انتقائيا، ينفرد بدراسة الشخصيات المرضية. إنّه منبع يلتقي مع الخرافي في محاصرة وعي الكتابة كإدراك وفعل. فإذا كان التحليل النفسي قد أكد عجز المريض عن مواجهة الموقف بإرادة ووعي، فهل يعجز الشاعر بلغته وصياغته وإحساساته ونظرته إلى الذات والآخر، من مواجهة الموقف؟ ليس كلّ من يبدع باستثنائية وتفوق يكون مريضا. مثلما أن قوة الدافع إلى تأليف الشعر لا تعني في صميمها وأبعادها هيمنة اللاشعور على الشعور.

2 – المثير الخارجي في التراث النقدي: إن حاجة الشعراء إلى مثير خارجي ملائم يهيئ على الإنتاج في حالة العقم، مسألة كشف فيها هؤلاء عن قدرات خاصّة في إيجاد البدائل الفاعلة. لأنّ المثير ضرب من العدول عن المجاهدة والتعب بدون نتائج وحافز في تجاوز العقبات الآنية. ولهذا لاذ الشاعر بالجميل من عناصر الفضاء الجغرافي، لاستثارة القريحة على العطاء. ونقلت المصادر التراثية للقارئ جانبا مهما من مهيئات الشعر، من ذلك ما أثر عن الشاعر الأموي كثير لما سئل: «كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة، يسهل علي أرصنه ويسرع إلى أحسنه»[26]. فإن الفعل (تصنع) ورد في مقام تخطي العجز وعدم القدرة على الفعل (الشعر فعل). وتعلق بصيغة (عسر). والتحول عن هذا العسر يكون بارتياد الأماكن الجميلة (الرؤية البصرية) والآثار الدارسة. وهو جمع بين حياة وموت في إحساس المبدع. إن الطبيعة رافد أساس من روافد الإضافة والإنجاب. ويوظف ابن رشيق مصطلح الصنعة نفسه، حيث يكون الشاعر متعب الفكر والروح: «وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في الجبال وبطون الأودية والأماكن الغريبة الخالية فيعطيه الكلام قياده»[27]. إنها الإشارة إلى البديل، لما يخون الطبع صاحبه فيأبى

على السخاء لإزالة التوتر في الذات والحياة. أما رد أبي نواس لسائله: «اشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزتني الأريحية»[28]، فلأنه وصف حالته وكيف يصنع (العمل حركة) ليس هذا حدثا مطلقا. فإنه وغيره من الشعراء أبدعوا قصائد خالدات في صحوهم ووعيهم. والظاهر أن شهرة أبي نواس بنعت الخمرة والتودد إليها، وأنها جوهر الوجود وقدمه وحركيته، من حوافز الربط بين الخبرة وصنعة الشعر (الناتج). وهناك من المبدعين من أسرع إلى الغزل، لاهثا عندما فقد التمكن. سئل ذو الرمة عما يصنع في حال الجدب، فأجاب: «الخلو بذكر الأحباب»[29]. إن المرأة في الذاكرة الشعرية كانت دوما فعلا إبداعيا حتّى في حالات الشعر الصوفي في سموه عما هو أرضي وإنساني. وبذلك تتسع دائرة القول التي أثريت بحالات أخرى كالغضب والتحدي (جرير والفرزدق). لكن هذا الشعور قد لا يستمر تدفقه إذا اعترضه عارض.

يؤكد حازم القرطاجني، استنادا إلى الخبرة في التلقي والملاحظة والقراءة أن الباعث على الشعر وثيق الصلة بأحوال النفس وما يحدث لها وما تتكبده من قلق ونوازع نتاج ظروف طارئة على نحو ما يظهر في أساليب الشعراء: «فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لما يقع فيها من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»[30]. إن معاني الشعر يتوزعها عنصران:

أ – خارجي مؤثر في المؤلف. ب – داخلي من ذات الشاعر. واجتماعهما يؤدي إلى الجودة والاستيلاء على الذات المتلقية. ولعل أبرز محفز على الإبداع، ما يترتب عن حالات الارتباط بالمكان وما يتحرك فيه. إنه: «الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها وتذكر عهودها وعهودهم

الحميدة فيها»[31]. إن المنازل الداثرة والعهود الماضية بسبب من أسباب إذكاء المخيلة «وليس دوما هدفا للإتباع والمجاراة وربط المتأخر بالمتقدم في منطق الشفاهية الممتدة»، تتراوح بين استئناس النفس وانشراحها، وبين انقباضها ونفورها. وتطرق النقاد إلى التركيز على أوقات زمنية معينة تستغل في الطاقات المبدعة، من حيث الربط بين الزمن والجودة والحسن، على نحو ما يخلص ابن قتيبة: «وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه ويسمح فيها أبيه، منها أوّل الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب»[32]. إنها الوسائل النافذة التي تعلو فيها الذات عن المجرد والمتوهم، فتختار طبقا لأحوالها ما يلائمها للإبداع والتأثير والتميز والانتشار (متعة التلقي وجماليته) وما ذكره ابن قتيبة بالملاحظة والتكرار، وحاول به أن يجدد من روح الكتابة وفعلها، انطلاقا من الأحوال النفسية، لم يكن ليربطه بعقد النفس وأمراضها واضطراباتها التي ترسبت فيها منذ عهد الطفولة: أولا لأن البيئة تختلف. وثانيا لأن الكلام في هذه العقد وليد تجارب طبية وقراءات لشعراء لم تتخلص بالمقابل من دافع إيديولوجي، ليس له نظيره في ثقافة التراث النقدية. وجاء هذا متأخرا جدا عن ملاحظات ابن قتيبة وابن رشيق المستنبطة من أقوال الشعراء، ومن عرض إلى المثيرات المحفزة. ثمّ إن هذه المثيرات هي إضافات كما وكيفا ما دامت قد وردت في الفكر التراثي دون مآخذ. وللتأكيد على أن الأصل بحاجة إلى إثراء وتنويع (ثقافة ومعرفة) كان على النفسانيين أن يضيفوا إلى موادهم هذا النوع من المثيرات الذي لا صلة له بالعقد الجنسية والأحوال المأساوية، ولو على شكل ملاحظات. ما يحقق الرضا للشاعر على مستوى منتوجه ووضعه الاجتماعي. وحتى ظاهرة الطمع كانت مبررة نفسيا واجتماعيا من الشاعر ذاته، ولم ير فيها خدشا لكرامته ومنزلته الاجتماعية. إنه يثير كوامن

الإبداع أكثر من عقيدة الإيمان في ملاحظات ابن قتيبة عن الشاعر الكميت: «فإنّه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى. وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة»[33]. وعلى الرغم من فطنة ابن قتيبة في تأكيد الهوى والميول، إلا أنه يصدر عن سند أخلاقي بحت، ينص فيه أن الطمع سيئة نفسية دون البحث في علله التي قد تقبل ولا تعاب. إن المحوري في هذا التوجه نحو المدرك المعقول الذي يفصح عن طاقات إجرائية ثرية ومرنة.

يعد الأثر النفسي ظاهرة بشرية استولت بظلالها على المبدع والناقد والفيلسوف، فكان البحث والرأي والتأويل. لكن الشاعر ظل عصيا على البحث، إذ كيف يمكن ترويضه وهو اللاهث دوما وراء شهرة الإبداع والمنزلة الاجتماعية؟ وإذا تعلق الأمر بحالات استثنائية فإن ذلك ليس مبررا موضوعيا، مقايسة بما يجمع الشاعر بالمتلقي. ومع ذلك يبقى خطأ التقدير في العجز والتصور والتدقيق في الفروق والفواصل قائما. فهل يمكن عد النقد النفسي بمنجزاته شبه النصية، بديلا منهجيا عن ما سبق من ملاحظات وآراء وقواعد؟ وهل يملك وسائل أخرى أكثر شجاعة، يتوخاها في ضمان النتائج من حيث وضوح الرؤية ووعي القراءة وتقديم معرفة مفارقة وجدية في دراسة لغة النص وتراكيبه وصوره في مجموع الكتابة الواحدة، لا في مجرّد التأويل والقياس في تحليل السياق؟

3 – النقد النفسي وقراءة المعرفة بالنص: استناد إلى مبادئ البنيوية النفسية ذات الطابع اللساني، دعا جاك لاكان إلى ضرورة الفهم الجيد للفكر الفرويدي، مع إعادة النظر في مقاييس التحليل النفسي لكثافة الدراسات اللسانية واللغوية التي نبهته إلى ما كان غير معروف، وللنتائج النسبية والتسامي على النص كلغة. وفلسفته: «أن اللاشعور هو بنية في حد ذاتها، لها تركيبة شبيهة

بتركيبة اللغة»[34]. مؤكدا على مركزية الدال الذي «يتحرك ضمن شبكة محاكاة على قياس بنية الذات، يعبر عن الذات بالنسبة إلى دال آخر. فهو بمثابة رمـز – وحدة متخفية – ينتقل عبر سلسلة من الدلالات، كلّ واحدة تمتاز عن الأخرى بفارق، يمثل اختلافها واقترانها فيما بعد، واللاشعور محاك من الدلالات التي تقتبس التصور النظري محاكية في تلك اللغة التي نتكلمها»[35]. وبالتالي: «لم يعد النص الأدبي يؤدي دور الوسيط بين العبارة والنظرية، بل إنّ التحليل النفسي هو الذي يؤدي دور الوسيط بين العمل الأدبي وقرائه»[36]. إنه تحول نوعي لا ينكر أو يهمش من ناقد ظل تابعا لفرويد. فبعدما كان التركيز على دراسة الشخصية مستقلة ثمّ في صلتها بإبداعها وعلاقة الاثنين بالمتلقي صار التحليل النفسي حاملا وظيفة أكثر دلالة.

إن القراءات النصية يفترض فيها أن تستقبل هذا النمط من القراءات المضافة، على الرغم من أبعادها السياقية. لقد سما لاكان برسالة اللغة ومنحها امتيازا، ظلت المقولات المرجعية تتجاهله، لأنه لا يتفق ورؤاها المعرفية. إن لاكان يقرر: «أن اللغة هي الشرط الأساسي للوعي الذاتي، والإنسان بحاجة إلى وسيط بينه وبين الأشياء، بينه وبين العالم، بينه وبين ذاته، اللغة هي التي تسمي الأشياء»[37]. إن جاك لاكان من أولئك الذين أسهموا في تفعيل القراءة النفسية وربطها بمناهج ومعارف غير مسبوقة، خاصة حين استغل الطاقات السيميائية ومنجزاتها على مستوى العلامة اللسانية. فضلا عن المحاولة الجادة لإخراج التحليل النفسي الكلاسيكي من أحكام مجانية وتعسفية تنطوي على تجن واضح اتجاه العقائد والأعراف والنظم والقوانين. ويبقى السؤال: كيف تبدو النصوص، هل هي نصوص متماسكة وواضحة ومفهومة، أم هي ماذا؟ الأساس أن جاك لاكان قد عني بضبط المصطلح ذي الأصول النفسية. فإنّ اللاوعي هو: «الكلام المتجاوز للفرد أي غير المتاح له حتّى يعيد ما انقطع من حديثه الواعي»[38]

.ويكشف في منظومته النقدية عن «الفجوة التي ينفذ منها العصاب لإعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع – وهو واقع قد يكون من المتعذر تحديده»[39] فاللذة عنده: «جنسية وروحية وجسدية وفكرية معا وفي نفس الوقت»[40]. إنه ينطق عن قراءة أنموذجية، انفتح فيها التحليل النفسي على الآخر وأشركه في إنتاج النص وفي نص القراءة، من حيث الاشتغال على تحليل المدلول من منظور لساني/نفسي، يركز على كيفية توظيف اللغة عند المرسل والمرسل إليه (الحالة النفسية). وما ينجم عن هذه الصلة من لذة خاصة. إنها مناقشة حقل اعتمد فيه على وسائل إجرائية قادرة على تفسير المشكلات الشخصية الإنسانية. وما يجمع المبدع بالقارئ هو هذا الجانب اللساني الذي يؤكد على البعد التواصلي، يستقطب البحث النفسي فيقرؤه ويحلله على نحو ما يقرأ اللغوي مادته اللغوية ويحللها، خاصّة أن الشاعر في التحليل النفسي وفي بعض القراءات لا يجيب بدقة عن أسباب الكتابة ومصادرها إجابة مقنعة. ما يعرفه بشكل جيد أنه محكوم بتجربة تنقلها كتاباته للآخر، يعبر فيها عن إلمام بشخصه وبالنفس البشرية. ليأتي المحلل النفسي واصفا هذه التجربة، إذ إن: «القصدية التي يرمي إليها النص قد تكون غائبة عن ذهن المؤلف»[41]. ثمّ إن: «القصد النفسي واحد من جملة المقاصد في النص»[42]. هذا احتمال من احتمالات متعددة متقاربة كانت أو متباعدة.

إنه من الإجحاف الحكم على خبرة عميقة من مفردة واحدة أو استعارة جنسية واحدة. لأن هذه العملية لا تخرج عن الوصف السطحي، ولا تقيم دليلا على معرفة جديدة ومغايرة للمقروء الإبداعي، حتّى وإن اتكأت على أخبار ومعلومات. من هنا تأتي أهمية جان لاكان من حيث التركيز على اللغة في قراءاته النفسية، يفاجأ فيها القارئ بطريقة مغايرة وطريفة، كشف عنها شارل مورون، فيما عرف بالنقد النفسي، الذي يعلم الآخر كيف يقرأ نصا إبداعيا وبمعزل عن قيمته الجمالية. إنه مقولة سياقية عنيت بالخطاب الأدبي في مناحيه

النفسية بتوظيف أدوات منهجية، يعتقد أنها فاعلة وضامنة لمعارف بديلة في تحليل النص، لاسيما في إثبات أن الكاتب ليس عصابيا دائما. وأن ما يقوم به مورون ليس تحليلا طبيا. أشار مورون في البدء إلى مؤثرات الإبداع الفني، التي حددها في: «الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها ووقف على العامل الثاني فجعله موضعا للنّقد النفساني»[43]. مدعّما منهجه بانتفاء النية في تخطي سياج النّقد الأدبي والإحلال محلّه. إذ الأمر متوقّف على الإسهام في إثرائه. فهل خلص شارل مورون من الفرضيات النّظرية (ذات الطابع التّعليمي القواعدي) السابقة التي تتضمّن عدم تحكم المبدع في منتوجه بشكل كلّي، وهو يركّز على استخراج الاستعارات المعادة التي تحيل على علاقات معقّدة ومتداخلة تؤدّي إلى الشّخصية المرضية، وبعيدا عن نوايا المؤلّف الواعية وقصديته المخطّط لها. إنّ مورون قد قفز على الثنائية الخلافية بين الاجتماعي والإبداعي وعدّ قراءته للكشف عن الخفي، من الصّلات بين النّصوص. ونهجه الذي يصفه بالموضوعية يقوم: «على تركيب الصور المتعاودة في الأثر الأدبي بعضها على بعض، فهذا التّركيب يضع يد الناقد على عناصر متماثلة في الصّور الأدبية تتداعى فتكون شبكة من الدّلالات، ولهذه الشّبكة قيمة أساسية في النّقد النّفساني»[44]. ولدعم طريقته الإحصائية والدّفاع عن فاعليتها: «يرى أنّه إذا كانت العبارات والأفكار قد اختارها الأديب اختيارا واعيا، فإنّ الشّبكة الدّلالية التي تكوّنها العناصر المتعاودة إنّما تتّصل باللاوعي وتحيل عليه، ثمّ إنّ هذه الشّبكة... بناء مستقل عن الأبنية الواعية»[45]. إنّ هذا الجهد الإحصائي في الجمع والتبويب والتنظيم والحصر، غايته الأساسية أن: «ما يحدث للشّبكة الدّلالية من تحوّل دائب في آثار الأديب، إنّما يعني أنّ الانفعال أو الصدام أو التّأزم في نفسه مستمر، وهذا الاستمرار يمكن من الحصول على الأسطورة الفردية التي تستبدّ بالأديب ومن الوقوف على حاله

المأساوي»[46]. هل التقاط صور مكرّرة بقوّة من حيث الكمّ كاف لهيمنة الباطن على وعي الظّاهر ؟ ثمّ هل هذا الإحصاء موضوعي أنتجه النّص؟ أم أنّه مجرّد أداة يعتمدها النّاقد بأثر من فرضيات قبلية؟ إنّ النّص يفقد تماسكه في هذا النوع من البحث. ولو أنّ النقد النفسي يهدف أساسا إلى تقديم معلومة أكثر دينامية، ضيّع الذّوق فيها كذلك موقعه.

إنّ النقد النفسي لا يعنى بتأويل المرجعية، الذي لا يكون واحدا وثابتا، حتى وإن قابل النّاقد نتيجته بما جمعه عن سيرة المؤلّف الذاتية (أخبار ونصوص) لتعضيد ما توصّل إليه. إنّ النقد النفسي إحساس جديد بأثر الخطاب الاستعاري في الكشف عن الأسطورة الفردية المتوازية التي خلص إليها مورون في دراساته المتعدّدة، ومنها قراءته للشّاعر بودلير، إذ نحا إلى إقامة الفرق بين أناه الاجتماعية المنحطّة والمنهارة وأناه الإبداعية المنتجة والمتوثّبة. حدث هذا دون الانصياع العشوائي للتّصورات المعرفية الاحتمالية التي تؤثّر في وضوح الفعل الاجتماعي القائم على عقد الطفولة، والمشكل للاشعور في ضوء البعيد من الرّوابط. القراءة هنا لم تعد متعة جمالية ولا استجابة سلبية ولا مسلمات قارة. إنّها جهد ونظر وحركة مترجمة للعناصر اللاواعية التي تستبد بالجهاز المعرفي والمعلوماتي للناقد النفسي.

إنّ القراءة النفسية قراءة مضافة. بيد أنّها أقلّ تعقيدا مقارنة بقراءات أخرى مرجعية، على الرّغم من أنّها لا تكتفي بنصوص مختارات ومحدّدة. علما أنّه ليس سهلا العثور على نصّ إبداعي يحيل على اللاوعي (نص يتكلّم). وإذا كان هذا مقبولا فلماذا لا يتوجّه إليه النّقد النفسي مباشرة وعلى أنقاض لا وعي المؤلّف (يكون موضع اتّفاق)؟

إنّ شبكة العلاقات الدّالة لم توجد إلاّ بفضل لغة النّص. ما يعني ربط الاستعارة بالعدول عن المعتاد: «لأنّها في النّقد النفسي انحراف عن الجميل

والممتع إلى الباطن المتقدم على الظّاهر». هذه الشّبكة الدّلالية التي ينشط فيها السّياق تمنح للاستعارة كصورة حضورا ومركزية. لكنّ كيف يتفق الإحصاء مع فرادة الخطاب الأدبي، أي كيف يحكم الكمّ على نصّ منطلق ؟

إنّ أدوات النّاقد هي غير أدوات المحلّل النفسي، يتقنها جيّدا، وقد يكتفي بعمومها لا بامتداداتها وجزئياتها. لذا يتأتى الاختلاف الذي يعاين في نقدنا العربي الحداثي بين تفكير وآخر دون إنكار وظيفة هذا النّقد في الإضاءة وتوسيع دائرة الفهم والإدراك، إذ: «من المؤكّد أنّ أنصار القراءة النّفسية قدّموا إسهامات جديدة إلى مسيرة الاتّجاه النّفسي في النّقد، وأضافوا تصوّرات نقدية مهمّة إلى الدراسات التي استهدفت تحليل الشّخصيات الأدبية، سواء أكانت تراثية أم معاصرة...»(47). وإن ظلّت الوظيفة الجمالية مغيبة، كشأن حالها مع المقولات السياقية. أمّا في النّقد العربي الحداثي فإنّ الحاجة إلى الوعي الجاد بالتّحولات التي مسّت المباحث النّفسية (صلاتها بالمناهج المختلفة التي كانت تناصبها الجفوة والعداء)، باتت إلزامية. ليس نقيصة مراجعة المنهج (انعدام الثبات) وتعديله، ليتم احتواؤه بشكل رؤيوي دقيق، خاصة في غياب الوعي بالنّقد النفسي الذي هو أقدر على الاتّصال ببعض القراءات النّصية. لقد حوّل جهده وممارسته للنّص الأدبي، الذي لم يكن هدفا نهائيا من انشغالات التّحليل النّفسي. فالخروج المتواضع عليه من الآراء يعد ضرورة منهجية، تعلّق الأمر بالاتّجاه الواحد أم بعلاتقه باتّجاهات أخرى نافذة، كالمقولات النّصية التي تؤطر للحالات الفاعلة لا الحالات المرضية في خطوطها العامة، وهي في خضم مناقشة إشكالية الكتابة. إلاّ أنّ مقاربة النّقد النّفسي، منظورا إليها من النّاحية الجمالية والتقويمية، لا تبحث في الكلام العالي والأسلوب الجميل الرّصين ولا في البلاغة قواعد ومقامات وأثرا. ولا تعنى بالمبالغة والإفراط أو الاعتدال والتوسّط. فإنّ البلاغة ليست فنّا لغويا وشعريا بقدر ما هي تأدية لمهمّة تشير إلى دلالة، ما دام النّص هدفا للفهم وإعادة توليد معرفة، يعتقد النّقد النّفسي أنّها دقيقة وموضوعية وصحيحة.

الهوامش:

1 – محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مقالة في مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 16 + 2، م 19، دمشق 2003، ص 25.

2 – المرجع نفسه، ص 25.

3 – أ. د. هيرش، اتجاهات في التقييم الأدبي، ترجمة نصر حامد رزق، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986، ص 36، 37.

4 – فكتور شكلوفسكي، الفن باعتباره تكنيكا، ترجمة عباس تونسي، مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 110.

5 – هيرش (مجلة)، ص 46.

6 – ميكائيل ريفاتير، ضمن الأدب والواقع (مجموعة مؤلفين)، ترجمة عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص 47.

7 – المرجع نفسه، ص 47.

8 – المرجع نفسه، ص 45.

9 – محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط 1، القاهرة 1996، ص 84. العمل الأدبي عند بارت هو ما يوجد بين أيدينا، في حين أن النص لا وجود له خارج اللغة (ص 115).

10 – وائل بركات وغسان السيد ونجاح هارون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق 2004، ص 120.

11 – إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعـــــارف بمصـــر، القاهرة 1982، ص 58.

12 – المرجع نفسه، ص 59. مع أن ريتشاردز يؤكد أن علم النفس يسعف بدقة في مناقشة إشكالية الكتابة وخطواتها، ص 58.

13 – المرجع نفسه، ص 159.

14 – المرجع نفسه، ص 57.

15 – عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هاني، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1968، ص 88. ويشرح كلّ لازمة من هذه اللوازم التي تبين عن شخصية أبي نواس الباطنية. لكن هذه الشروح فيها مغالاة وتعسف.

16 – عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، ط 3، القاهرة 1950، ص 159 – 110.

17 – إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة 1954، ص 245 – 249.

18 – هيرش، (مجلة)، ص 43.

19 – حمادة، ص 60.

20 – المرجع نفسه، ص 159.

21 – المرجع نفسه، ص 159. يرى إبراهيم حمادة أن التحليل النفسي يجزئ الدلالة من حيث هي وحدة وتماسك في القصيدة.

22 - Sigmund Freud, Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci, éditions Gallimard, Paris, 1991, p 93.

23 – Ibid, p 263.

24 – سيجموند فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 2، بيروت 1981، ص 61.

25 – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد طرابيشي، بيروت 1972، ص 109.

26 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص 184.

27 – أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 1، بيروت 1972، ص 207.

28 – المرجع نفسه، ص 207.

29 – المرجع نفسه، ص 206.

30 – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 11.

31 – المرجع نفسه، ص 249.

32 – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1 ، تحقيق محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 25 – 26.

33 – المرجع نفسه، ص 24، ويورد إجابة الحطيئة لما سئل عن أشعر الناس، فمد لسانا طويلا، وقال هذا إذا طمع.
34 – بركات (اتجاهات نقدية)، ص 120.
35 – المرجع نفسه، ص 120 – 121.
36 – المرجع نفسه، ص 125.
37 – المرجع نفسه، ص 126.
38 – عناني، ص 122.
39 – المرجع نفسه، ص 122.
40 – المرجع نفسه، ص 48. فضلا عن ربطه للرؤية بإثبات الوجود. وتقسيمه للرغبة واعية وغير واعية.
41 – محمد عيسى (مجلة)، ص 44.
42 – المرجع نفسه، ص 49.
43 – حسين الواد، مناهج الدّراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء (د.ت)، ص 14.
44 – المرجع نفسه، ص 15.
45 – المرجع نفسه، ص 15.
46 – المرجع نفسه، ص 15.
47 – محمّد عيسى (مجلّة)، ص 63.

النص الأدبي ومقولة الانزياح

د. رابح ملوك
جامعة البويرة

النص الأدبي نص متعدد بتعدد وجهات النظر التي تحكم المتصدين لتعريفه ومعالجته، فإذا كان هذا النص واضح المعالم شكليا إذ هو مجموعة من الحروف تسود صفحة أو صفحات بيضاء، فإنه من ناحية الدلالة عالم متشابك، أو لنقل إنه غابة من الدلالات، لا يملك الواحد من الدارسين إلا أن يسلك طريقا فيها، دون أن يكون بإمكانه الادعاء أن ما جال فيه هو الغابة كلها.

هكذا تتعدد ألوان النص الأدبي، وتتغير معالمه من منهج نقدي إلى آخر، وفي هذا التعدد ثراء للنص نفسه، وتفجير لأنحائه، بما يجعل منه امتدادا لا نهائيا. وقد ارتأينا أن نقف في مداخلتنا هذه عند النص الأدبي من زاوية "الأسلوبية"، وذلك بالاقتصار على مقولة من مقولاتها هي مقولة الانزياح، لنرى كيف ترتسم معالم النص في ضوء هذه المقولة النقدية.

تعدد المصطلح: قبل الخوض فيما أشرنا إليه، نرى لزاما التعرض لمسالة تعدد المصطلحات الدالة على ظاهرة الانزياح، وقد أشار أحد الباحثين إلى أن تعدد المصطلح لا يخص الساحة النقدية العربية وحدها، بل إن هذا التعدد غربي المنشأ[1]، ويظهر ذلك من خلال ما أورده عبد السلام المسدي من مصطلحات مرادفة للانزياح أو قريبة الدلالة منه، وقد عزا كلا منها إلى صاحبه، ومن تلك المصطلحات[2]:

الانزياح l`écart (فاليري).

التجاوز l`abus (فاليري). الانحراف la déviation (سبيتزر). الشناعة la scandale (بارت). الانتهاك le viol (كوهن). خرق السنن la violation des normes (تودوروف). اللحن l`incorrection (تودوروف). التحريف l`altération (جماعة مو).

وقد شاع في الساحة النقدية العربية ثلاثة مصطلحات هي: الانحراف والعدول والانزياح، وهذا يقع في المرتبة الثانية من حيث الشيوع بعد مصطلح الانحراف[3]، ولكن مصطلح الانزياح يبدو أدل من أخويه على المفهوم المتوخى التعبير عنه، وذلك لأسباب يعددها أحمد محمد ويس، نذكر منها ما يأتي[4]:

- اشتقاق مصطلح الانزياح من فعل دال على المطاوعة، يجعل المصطلح منطويا ضمنا على فعل آخر دفع بالشاعر أو الكاتب إلى الانزياح.

وعلى الرغم من توفر مصطلح الانحراف على هذه المطاوعة، فإنه يرد ومصطلح العدول في كتب بلاغية ونقدية كثيرة ليست بنقدية ولا أسلوبية*. بينما يتميز مصطلح الانزياح بانحصار دلالته تقريبا في معنى فني. هذا علاوة على الحمولة الأخلاقية في مصطلح الانحراف.

في مفهوم الانزياح: يشير عبد السلام المسدي إلى أن الانزياح هو مقياس تنظيري مشترك بين أغلب التيارات التي تجعل من الخطاب منطلقا لتحديد الأسلوب، ويستمد هذا المقياس تصوره من علاقته باللغة، باعتباره خروجا عليها، أي خروجا على الأصل[5]. ولذلك فإننا لا نستطيع تقويم المهارة اللغوية والإبداعية عند مؤلف ما إلا في إطار قاعدة هي الاستخدام اللغوي المعاصر للمؤلف.[6]

وتظهر الصلة القوية بين الانزياح والقاعدة في قول جون كوهن الآتي: «لا بد قبل أن نعرف ما "المجاوزات" [الانزياحات] لا بد أن تكون لدينا القدرة على تجسيدها باعتبارها مجاوزات وهذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال المقارنة

مع "المستوى" العادي».[7] ويشير كوهن إلى أن الأسلوب غالبا ما اعتُبر انزياحا فرديا، أي طريقة في الكتابة تخص مؤلفا بعينه، وقد عرفه شارل بالي بكونه تحولا فرديا في الكلام، كما نظر إليه سبيتزر على أنه تحول فردي في مقابل المستوى العادي للكلام.[8]

إن ما سبق يعني أن النص الأدبي نص منزاح عن المستوى العادي للكلام، أو النمط المألوف منه، فهذا النمط هو الذي يمثل القاعدة التي يحدث الانزياح قياسا إليها. ولكن السؤال الذي يجب طرحه في هذا المقام هو: هل هذه القاعدة واضحة ومحددة وموحدة إلى الدرجة التي تسمح لنا بقياس نص أدبي إليها؟

الانزياح والقاعدة: لقد لاحظ غير واحد من النقاد والباحثين أن مفهوم القاعدة ليس على قدر من الوضوح كما يبدو للنظر غير المتفحص، فهو يحيلنا إلى تعدد في التحديدات ينتج عنها تنوع في تصنيف الانزياحات، وقد حصر بعض الباحثين هذه الانزياحات في علاقتها بالقاعدة في خمسة أنواع أو معايير[9]:

– تصنيف الانزياحات تبعا لانتشارها في النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة.ومثال الانزياح الموضعي الاستعارةُ، فهي تشتغل ضمن مساحة محددة من السياق. أما الانزياحات الشاملة فتتعلق،مثلا، بمعدلات التكرار لظاهرة معينة في النص، ويمكن رصد هذا النوع من الانزياح عادة عن طريق الإحصاء، وهذا المعيار نادر ما يتم الاستنجاد به.

– تصنيف الانزياحات تبعا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، وتتسم هذه العلاقة بالإضافة حينا وبالسلب حينا آخر، فقد تضاف قيود غير مطلوبة إلى النص بالنسبة للحالة الأولى، وقد يتم تخصيص قاعدة عامة وقصرها على بعض الحالات فقط بالنسبة للحالة الثانية.

- تصنيف الانزياحات بالتمييز داخل نوعين منها: الانزياحات الداخلية والانزياحات الخارجية، وتتمثل الأولى في انفصال وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص. أما الثانية فتحدث باختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

- تصنيف الانزياحات تبعا للمستوى اللغوي الذي تعتمد عليه،، وبهذا يمكننا التمييز بين الانزياحات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية.

- تصنيف الانزياحات تبعا لمحوري الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فنكون، بذلك، إزاء انزياحات تركيبية وانزياحات استبدالية.

والملاحظ على هذه التصنيفات عدم الانضباط الشديد من ناحية، وتداخلها فيما بينها من ناحية أخرى.ويتوقف صلاح فضل عند أشكال القاعدة التي يتم الانزياح عنها ليحددها في خمسة[10]:

- قد تكون القاعدة هي نظام اللغة وقواعدها التي تتم بها الكتابة. ولكن هذه القاعدة تطرح عدة إشكالات أهمها أننا لا نستطيع اعتبار كل الظواهر اللغوية الخارجة على القواعد ذات أهمية أسلوبية.

- وقد يكون الكلام في مستواه المحايد هو القاعدة، ولكن ظواهر الكلام اللغوية مرتبطة دائما بمواقف المتكلم، الأمر الذي ينفي عنها صفة الحياد.

- ولعل القاعدة الأكثر عملية هي تلك المرتبطة بالاستخدام اللغوي، وبذلك يتعين على التحليل الأسلوبي أن يرصد الانزياحات التي يأتيها مؤلف معين قياسا إلى التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره.

- وبإمكان الباحث الاعتماد على الإحصاء، فتكون القاعدة تبعا لذلك مبنية على أساس الاستعمال الشائع، فتكون القاعدة هي "المتوسط الإحصائي لعدد من النصوص الموجودة". ولكن الإحصاء لا يكون دالا دائما، فتكرار وحدة لغوية ما

بشكل لافت قد يعزى إلى الجنس الأدبي نفسه، دون أن يترتب ،بالضـــرورة، أي أثر أسلوبي على ذلك التكرار.

– ويمكن تحديد القاعدة على أنها نموذج لغــوي مثــالي "حاضــر أمــام الجماعة اللغوية". ومثل هذه القاعدة يعيبها افتقارها إلـــى البرهـــان التجريبـــي، فتكون بذلك غير عملية في التحليل الأسلوبي.

القاعدة والانزياح حسب ريفاتير: إن المشاكل التي أثرناها سالفا هي مـــا حدا بريفاتير إلى ضبط مفهوم الانزياح ضبطا علميا دقيقا، ومن أجل تحقيق ذلك اقترح ريفاتير بعض الأدوات الإجرائية التي تساعد الباحــث علـــى محاصـــرة مفهوم القاعدة التي يتم الانزياح عنها. وهكذا فإن السياق اللغوي ســيحل محــل اللغة الشائعة، فما يعنيه هو السياق اللغوي لا سياق الموقف، فهذا لا مكان له في نظريته.[11] وهكذا فإن النمط العادي من الكلام سيصبح مرتبطـــا ببنيـــة الـــنص المدروس، وهذه البنية نفسها تبرز مستويين اثنين، يمثل أحدهما النمط الطبيعـــي، بينما يشكل الآخر مقدار الخروج عن هذا النمط.[12]

ويرتبط مفهوم السياق اللغوي عند ريفاتير بمفهوم آخر هـــو "المفاجـــأة"، وهذه ذات صلة بالقارئ الذي يأخذ دورا مهما فـــي نظريـــة ريفـــاتير. ويجعـــل ريفاتير من المفاجأة ورد الفعل نظرية «في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناســـبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبـــل أعمـــق».[13] ولكي تحدث المفاجأة لا بد من اجتماع عنصـــرين متضـــادين، ولـــذلك يعـــرف ريفاتير السياق بأنه «نموذج ألسني مقطـــوع بواســـطة عنصـــر غيـــر متوقـــع imprévisible مما يخلق إحساسا بالتضـــــاد داخـــل الســـياق».[14] ولا يـــتم الانقطاع إلا بوجود قطبين "أ" و "ب"، بحيث يشكل السياق أولهما وتشكل المفردة

المضادة أو التركيب المضاد ثانيهما.[15] وتكمن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد في العلاقة الرابطة بين العنصرين المتضادين.[16]

وتجدر الإشارة إلى أن ريفاتير يقسم السياق قسمين: السياق الأصغر والسياق الأكبر. والسياق الأصغر هو يشغل حيزا صغيرا، ويتكون من العناصر التي ينتج التضاد قياسا إليها، ونضيف هنا بخصوصه أنه يمتلك ثلاث خصائص جوهرية:

– له وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لمجموعة ثنائية، حيث تتعارض المكونات الواحد مع الآخر، وبالتالي،

– ليس له أي تأثير بدون القطب الآخر.

– أنه محدود في المجال بعلاقته مع هذا القطب».[17]

أما السياق الأكبر فيعرِّفه «بكونه جزءا من الخطاب الأدبي يسبق الحدث الأسلوبي ويتموضع خارجه»[18]، ويقوم بدور مهم داخل النص، فهو يتحكم في التأثيرات الناجمة عن السمات الأسلوبية، وذلك بخلق فسح بينها أو ردم هذه الفسح بحيث يحدث الإشباع الذي يصلح كسياق أصغر لسمة أسلوبية موالية،[19] هذا الإشباع أو التشبع كما يدعوه المسدي معناه «أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها: فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: معنى ذلك أن التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا»[20]، وعليه فإن تكرار ملمح أسلوبي ما في نسيج النص يؤدي إلى نقصان شحنته بشكل مطرد يوازي نسبة التكرار، إلى حد فقدانها ببلوغ نسبة عالية من الاطراد[21].

ويشير صلاح فضل إلى أن السياق الأكبر يتمثل عند ريفاتير في نموذجين:

أ– السياق ـــ الإجراء الأسلوبي ـــ السياق

ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي الذي مهد له،والمثل الشائع على هذا النوع من السياق الأكبر هو إدخال كلمة في السياق غريبة عن الشفرة المستعملة، كأن مثلا في وصف رحلة نهاية الأسبوع "خرجت من منزلي بالمعادي مصطحبا معي القبيلة لنقضي يومين على شاطئ الإسكندرية"[22]. فكلمة "القبيلة" في هذا المثال دخيلة على السياق السابق عليها وعلى السياق اللاحق، فهي تحيلنا إلى عالم بدوي ونظام حياة مختلف، الأمر الذي يجعل منها العنصر المضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر، ثم تستمر الجملة في إطار عادي مألوف مما يشكل النموذج الأول للسياق الأكبر.[23]

أما النموذج الثاني من السياق الأكبر فيتكون من:

ب- السياق ــ الإجراء الأسلوبي كنقطة انطلاق لسياق جديد ــ إجراء أسلوبي. أي أن الإجراء الأسلوبي هنا يولد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس، مثلا بعد إيراد كلمة قبيلة تأتي مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها- مثل الخيام والأغنام والصحراء وغير ذلك مما يؤدي إلى حالة من إشباع هذا الإجراء الأسلوبي تنتهي بأن تفقد الكلمات قدرتها على التضاد ولا تبرز نقطة معينة في النص – الأمر الذي يجعلها تصبح حينئذ مكونا لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر».[24]

إن النص الأدبي حسب ريفاتير يلعب القارئ دورا كبيرا في إبراز أدبيته، ولعل في هذا ما يمنح نظرية ريفاتير الأسلوبية قوتها، «فلا شك إذن أن دخول المتقبّل – قارئا كان أو سامعا- في جدل التنظير والتحديد قد أكسب النظرية الأسلوبية ثراء في تعريف موضوعها وهو الأسلوب».[25] وبسبب من هذا يمكننا القول أن «لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقر...أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة...ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه».[26]

الهوامش

1 – انظر أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، **مج**25، ع3، **جانفي – مارس** 1997، **ص**58.

2 – انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس/ليبيا، ص ص100،101.

3 – انظر أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 2005، ص 48.

4 – انظر المرجع نفسه، ص 56 وص 57.

* – انظر في تتبع الباحث لمصطلحي الانحراف والعدول كتابه السابق، ص 34 وما بعدها، والصفحة 45 وما بعدها.

5 – انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 97، 98.

6 – انظر صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، ط1، القاهرة 1998، ص208.

7 – جون كوين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبـــة غريب، القاهرة 2000، ص 35.

8 – انظر المرجع نفسه، ص 36.

9 – انظر صلاح فضل: علم الأسلوب، ص210–212.

10 – انظر المرجع نفسه، ص 213 وص 214.

11 – انظر أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 138.

12 – انظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

13 – المرجع نفسه، ص 86.

14 – نقلا عن عبد الله راجع: القصيدة المغربية، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء 1987، ص ص 33،34.

15 – انظر المرجع نفسه، ص 36.

16 – انظر المرجع نفسه، ص 34.

17 – نقلا عن المرجع نفسه،ص 37.

18 – المرجع نفسه، ص 41.

19 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

20 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص86.

21 – انظر محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، صفاقس(تونس)1998، ص 210.

22 – صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 229.

23 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

24 – انظر المرجع نفسه، ص 230.

25 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص ص 86،87.

26 – المرجع نفسه، ص87.

قراءة في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني من منظور سيمياء العواطف

أ. ليندة عـــمّـــي

جامعة تيزي وزو

تعكس قصيدة "أراك عصي الدّمع" الذائعة الصيت حاجة الشّاعر إلى التّعبير عن حالتـــه فحين عجز جسده عن التعبير وعن التّحرك بحرية نتيجة الأسر والجراح، تحرّر فكره فأنتج شعرا ومعاني لا محدودة تعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، وتحرّرت أفكاره وعواطفه من القيود، فقام الشاعر بتحويل المعاني من معان تصوّرية إلى معان شعورية، ومن اجل الاستفادة من مفاهيم سيمياء العواطف الإجرائية في تحليل هذه القصيدة لا بدّ أن نذكّر أولا بالتّحول الذي عرفته السيمياء السّردية وذلك بإدخال البعد العاطفي.

التّحوّل السّردي من منظور سيمياء العواطف

يُعتبر البرنامج السّردي نواة النّحو السّردي، لأنه يوضّح الطّريقة التي يتحقّق عن طريقها تحوّل حالة الأشياء في الخطابات، ويقوم على تحويل ملفوظات الحالة(Enoncés d'état)، عن طريق تركيب بدئي للامتلاك أو الفقدان أو تقاسم (تبادل) القيم الموجودة في الموضوعات المرغوب فيها، كما تمثّل ملفوظات الصّلة (وصل أو فصل) تناقضاتهما، إنّ العملية القاعدية لهذا التّركيب مبنية على عدم تواصل الحالات وتقطّعها(discontinuité) ويتحقّق تحوّلها عن طريق ملفوظات الفعل[1].

تعتبر المواقع العاملية إذن مراكز ثابتة في سيميائية الحدث (السيمياء السردية)، رغم كونها مركّبة من مجموعة كفاءات متغيّرة، وهي تُرتَقب دائما

انطلاقا من هدفها التّغييري الذي هو فعلها، ويعتبر العامل مجرّد فاعل بسيط، وفي نفس الوقت، لا يأخذ التّحليل بالنسبة لسيميائية الحدث بعين الاعتبار تغيّر حالات الذّات، سواء كانت مضطربة أو غير متّزنة في مواجهتها للحدث، على الرّغم من الأهمّية الكبيرة لهذا التّغيير، فهو ينتشر كمتغير متواصل حول الصّلة، ويرتسم عندها الفضاء العاطفي الذي هو فضاء العلاقة بين الذّات والصّلة، كما يرتكز على الدّينامية الدّاخلية أو الخاصّة(Intime) للحالات وبهذا ينتقل الاهتمام بظهور البعد العاطفي إلى الذّات الفاعلة أو ذات الفعل(sujet de faire)[2]. حيث تتبع مختلف الأحاسيس عنها، وهي (أي الذات) طريقة وجودها، وتتميّز الأحاسيس بكونها تحمل معنى متميّزا وصعب التّعريف، ذلك أنّ نفس الإحساس يمكن أن يعبّر عنه بطرق مختلفة قد تكون أحيانا متناقضة مثل الدّموع التي تعبّر عن الحزن وعن الفرح في الوقت نفسه[3].

لم تكن المفاهيم الرّمزية التّحليلية النّفسية التي تدخل ضمنها العواطف والأحاسيس غائبة في الدّراسات السّيميولوجية، غير أنه تمّ إهمالها بهد بهدف دراسة بنيات اشتغال الأشكال التّعبيرية المختلفة، التي يعنى بدراستها السّيميولوجيون، وهذا الشّكل من الظّاهراتية العلمية أدى بالدّارسين إلى نسيان الدّلالات الإنسانية[4].

يعتبر الانفعال (Emotion) من منظور سيمياء العواطف، القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يتركّز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (sensible) إلى مدرك(intelligible)، ولكن تحاول التّوصل إليه من خلال التّوترات التي تربطه بالمُدرَك، حيث يمكن الاعتماد على تنظيم يقوم على أساس العلاقة التي تربط بين التّركيب الصيغي (رغبة انفعالية Vouloir pathémique وقدرة على الفعل (pouvoir faire) وبين التّركيب

المزاجي (complexe phorique) والمتمثّل في المدة (durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (tempo)[(5)].

وقد جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسيمياء السردية، حيث إنّ الدّراسات السّابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتداولي للخطابات، وذلك ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، التي تحتلّ مكانا هاما في الخطابات الأدبيـــة. ويمكن التّمييز بين مقاربتين سيميائيتين لإشكالية العواطف:

– **المقاربة الأولى** وتُقِرُّ بأن سيمياء العواطف تنبثق من سيمياء الحدث فتتّخذ نماذجها كمنطق لها وذلك ما نجده في "كتاب سيمياء العواطف لغريماس وفونتاني 1991) .

– **المقاربة الثانية** وتقـــرّ بـــأن البعـــد العاطفـــي ينبثـــق مـــن الوضـــع المميّـــز لـــذات العاطفـــة بالمقابـــلـــة مـــع ذات المحاكمـــــة Sujet de la passion ≠ Sujet de jugement وبالاعتماد على مختلف أشكال الهوية الذّاتية بدراسة الثنائية (عاطفة/عقل) (passion/Raison) بإعادة وصفها انطلاقا من نشاط هذه الثنائية في الخطاب، وقد وضّح هذه المـــقاربة **ج.ك. كوكي** في كتابه "**السّعي وراء المعنى**"(1997).

لقد تمّ إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذر في الدّراسات السّيميائية فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالذّات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس، وهذا ما يؤدّي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أنّ الرّهان بالنسبة للسّيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات، إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الذّوات الحقيقية(الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشفّرة ومسجّلة في الخطابـــات، وهي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تُثري الخيال العاطـــفي فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى، ويوضّح اقتراح القاموس في تعريفاته للجذور الشّعورية هذا المشكل

بوضوح، حيث نـــجد le petit Robert يعرّف التّأثر الأوّلي (affect) على أنّه حالة شعوريـــة أوّلية ويعرّف التّأثر affection على أنه حالة نفسية ترافقها لذّة أو ألم، ثم يعرّف التّأثرية affectivité على أنّها استعداد للتّأثر باللّذة أو الألم، ويعرّف العاطفة Passion على أنّها كل حالة شعورية وفكرية، قويّة بما يكفي كي تسيطر على حياة النفس(الإنسان) عن طريق شدة آثارها أو استمرارية حدثها[6]، وبالتّالي تتّضح لنا الحدود بين العاطفة وعلم النفس، فمّا يهمّنا من الجانب العاطفي هو تفاعل الذّات وإنتاجها للخطابات وليس الجانب النّفسي الذي يهتم بالحالة النّفسية لهذه الذّات.

إنّ البعد العاطفي يلعب دورا مهمّا في سيمياء الحدث، فهو الذي يوسّع فضاء علاقة الصّلة في مركز البرنامج السّردي، كما يتوقّف عند سير برامج الحدث، وذلك بإعطاء فضاء جديد للدّلالات، كان مقنّعا في المقاربات السّردية التي ركّزت اهتمامها على الفعل والحدث. إنّ العواطف هي مبعث التّأثير والتّأثر، وهي مسؤولة على انبثاق الدّلالات المختلفة، كما أنّها تقف وراء الكفاءات وهي بمثابة المحرّك لها، كما تعتبر الأحاسيس والمشاعر القاعدة التي يبنى عليها أي عمل فني، فعلى أساسها يبلور الحسّ الإنساني الحقائق الذّاتية بمشاعره وخياله وأبعاده المختلفة لذا لا يمكن تجاهل هذا الجانب في الدّراسات السّيميائية، وقد توصّلنا عن طريق تحليلنا للعواطف، إلى أنّ عالم المشاعر يشكّل مرحلة هامّة لا يمكن تجاوزها، لأنّها المسؤولة على توليد المعاني وعلى الوجهات المختلفة التي تتّخذها.

تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ حيث يعتبر جاك فونتاني أنّ العاطفة تنتج في الخطاب عن تحديدين: **أولا:** تحديدات صيغية تتمثّل في العوامل والكفاءات. **ثانيا:** تحديدات توتّرية تمثّل التوتّرات المختلفة التي تخضع لها الذات في مواجهتها للحدث.ويكونان بمثابة وجهين لعملة واحدة، ويمكن أن نوضّح

العلاقة بينهما بالعلاقة التي تجمع في اللّسانيات بين الفونيمات والأداء (النّبرة التي تؤديها)، حيث إنّ الفونيمات تمثل تحديدات متقطّعة تُكوِّن سلسلة سمعية مجرّدة، بينما النّغمة(Intonation) فهي المرافق التّوتري لها، ويتكوّن من نبر (Accent) وتغيرات.

ويمكن تسمية الظّواهر المرافقة لسلسلة المكّونات بالعوارض (exposants) وبهذا فالتّحديدات الصّيغية من عوامل وكفاءات هي المكوِّنات، أمّا التّحديدات التّوترية فهـــي العوارض (أي ما يعترض العاطفة من توتّرات عاطفية ودرجاتها المختلفة)، وبالتّالي فكل من منطق الحدث ومنطق العاطفة يتقاسمان نفس نوع المكّونات والتي هي الكفاءات، غير أنّ لمنطق العاطفة عوارضه الخاصة به، تقوم سيمياء العواطف على بعض المبادئ أهمّها:

المخطط النظامي العاطفي: يعتبر فونتاني أنّ العاطفة في الخطاب تابعة لما هو معاش، والتّطبيق العملي التّلفظي هو الذي يخطّط البعد العاطفي بنفس الطريقة التي يخطط بها الأبعاد الأخرى، هذا ما يسمح للعاطفة بأن تقلت من كونها إحساسا بحتا، ويجعلها تسجّل في أشكال ثقافية تمنحها معناها بتزويدها بشكل سلسلة نظامية، تكون خاضعة لمخططات التوتر. ويكون المخطط النظامي العاطفي كالآتي:

اليقظة العاطفـــية→الاستعداد→المحور العاطفي→التـــحسيس→التهذيب.

Eveil passionnel → disposition → pivot passionnel→ sensibilisation→ moralisation

* ***اليقظة العاطفية:*** يكون العامل(Actant) في هذه المرحلة "مُزعزَعا" (Ebranlé)، نظرا لحساسيته المستيقظة، وهناك حضور ما يؤثّر فيه، وحتى نتمكّن من الحديث عن اليقظة العاطفية يجب أن نلاحظ تغييرا في الشدّة وتغييرا كمّيا، حيث يغيّر اجتماعهما إيقاع (Rythme) المسار العاطفي للعامل، وهذا التّغيير ليس فقط الشّرط المُسبق للمسار العاطفي، لكنّه أيضا "الإمضاء" والمؤشر

الدّائم له، فالإيقاع المتباطئ نتيجة حالة يأس أو إحباط، يدلّ على الدّخول في هذه الحالة العاطفية، ونوع التّوتر الذي يميّزها هو: شدّة ضعيفة وانتشار كبير في الزّمن.

****الاستعداد:** في هذه المرحلة يتحدّد نوع العاطفة، إذ يتم تجاوز مستوى الانفعال البسيط والعامل في هذه الحالة يملك قدرة على تخيّل مختلف السّيناريوهات، مثلا: الخوف الرّغبة، الحبّ أو التّكبر، فالاستعداد هو اللّحظة التي تتشكّل فيها الصّورة العاطفيّة والمشهد أو السّيناريو المتخيّل هو الذي سيُحدِث اللّذة أو العذاب.

ويشرك الاستعداد عند العامل قدرة ما، إذ على هذا العامل أن يملك خـــيالا ففي حالة الغيرة مثلا، يوفّر الشّك للغيور قدرة على تخيّل مشهد الخيانة، وكذلك بالنّسبة للخائف الذّي يبني مشاهد وصور الاعتداء، انطلاقا من الحضور الذي يهدّده ويجتاح مجاله، وذلك ما يمليه عليه إحساسه بالضّعف أو تجربته وجهله، وكذلك بالنّسبة للمتكبّر فهو يتخيّل سيناريوهات التّشجيع والمكافأة وهي تنتج عن تقديره المفرط لنفسه(7).

*****المحور العاطفي:*** يعرّف فونتاني المحور العاطفي على أنّه "تلك اللّحظة التي يتمّ فيها التّحول العاطفي، ولا يقصد بالتّحول التّغيير السّردي بالمعنى الدّقيق، والذّي تترجمه مصطلحات الصّلة (وصل وفصل)، لكن يتعلّق الأمر بتحوّل الحضور، حيث يعرف العامل خلال هذه المرحلة فقط، معنى الاضطراب (مرحلة اليقظة العاطفية) والصّورة (مرحلة الاستعداد) اللّذان يسبقان، ويكون عندها مُزوَّدا بدور عاطفي يمكن التّعرف عليه، فمثلا الخائف الذي يحسّ حضورا يهدّده، يزوّده هذا الإحساس بالخوف ببعض سيناريوهات الاعتداد، يمكنه أن يتغلّب على مخاوفه، فيكون حينها شجاعا، أمّا إذا لم يتجاوزها وحوّلها إلى يقين يصبح عندها خائفا وجبانا.

* ***لتّحسيس:*** إنّ التّحسيس من منظور فونتاني، هو النّتيجة التي يمكن ملاحظتها من المحور العاطفي، إذ يتجاوب جسم العامل مع التّوتر الذي يتلقّاه، فهو يقفز ويهتز يرتعد و يحمر يبكي ويصرخ، ولا يصبح الأمر حينها متعلّقا بإعطاء معنى لحالة عاطفية، لكن بالتّعبير عن الحدث العاطفي والتّعريف به لنفسه ولغيره.

ويعتبر التّحسيس عموما مسألة شخصية، لكن بالنّسبة للمخطّط النّظامي يكون الأمر عكس ذلك، إذ إنّ عملية التّحسيس تجعل العاطفة اجتماعية، كما تسمح بمعرفة الحالة الدّاخلية للعامل الواقع تحت تأثير العاطفة، وذلك بفضل ظهور علامات يمكن ملاحظتها، وهذا ما يجعل دور التّحسيس مهمّا في التّفاعلات، إذ يسمح للعامل بالتنبّؤ ببرامج العوامل الأخرى، والقيام بحسابات بهدف الإقناع، وذلك من أجل إحداث التّأثير أو إيقاع المنافس في الخطأ.

* **التهذيب:** عندما يصل العامل إلى نهاية مساره، يُظهِر لنفسه ولغيره العاطفة التي أحسّ بها وتعرّف عليها، وبهذا يمكن تقييم هذه العاطفة وقياسها ويصبح معناها بالنّسبة لملاحظ من الخارج معنى خلاقيا(Axiologique)، وتتعدد مواصفات هذا التّقييم وتختلف، فإذا كانت تجلّيات البخل مثلا، تبدو مُثارة انطلاقا من أشياء ذات قيمة ضعيفة، فإنّ عاطفته في هذه الحالة توصف بالبخل الشّديد والكريه، كذلك بالنسبة لعاطفة الحزن أو الحداد مثلا، فإذا كانت العاطفة مُرفَقة بحزن وعذاب مبالــغ فيهما فإنّه سيكون مشكوكا في صدق هذه العاطفة.

وتكشف العاطفة عن القيم التي تبنى عليها، وذلك عن طريق عمليــة التّهذيب ثم تقارَن وتقابَل مع قيم المجتمع لتجازى أخيرا إيجابيا أو سلبيا، وذلك حسب ما إذا كانت تعارض أو تؤيد القيم التّي يسير وفقها هذا المجتمع، ويسمح البعد الأخلاقي الذي يتطوّر في الخطاب انطلاقا من مسارات عاطفية، بتثبيت معنى لا يستطيع العامل الواقع تحت تأثير العاطفة وحده أن يجعله متوازنا،

وبالمقابل يُطالَب هذا العامل بالحق في ممارسة عواطفه وذلك بتحمّله الكامل لمعنى الحياة الذي تخفيه هذه العواطف.

ولقد توصلنا إلى رصد مختلف هذه المراحل في المقطع الشعري الثالث من قصيدة "أراك عصي الدمع" كما يلي:

أ- **ليقظة العاطفية:** في المقطع الشّعري الثّالث، يفتخر الشّاعر بكونه ذاتا فاعلة لها حضورها فهي ذات تشعر بالامتلاء والقوّة والظّهور، ويتّضح ذلك من خلال الأفعال الموظّفة التي تجسّد الشّخصية النّموذجية والمثالية، وبهذا يتدخّل عامل مؤثّر جديد يزعزع كيانه ويشدّه إلى ما هو أهمّ من الهوى ومن الخيانة، وكأنّه يعيده إلى أصل الأمور فيتذكّر مكانته بين قومه وتدخل عدة ميزات في تكوين هذا العامل الذي هو شخصية الشّاعر، من بينها انتماؤه إلى قومه ونشأته "حيث تربى على أيدي علماء زمانه وتعهّده فرسان وأساتذة فعلّموه الفروسية وأساليبها... فنشأ مغوارا مقداما"[8]، إضافة إلى كونه محاربا وفارسا، كما أنّ نسبه يجعله يتميّز بالرّفعة والشّرف كونه أميرا.

تبدأ هذه المرحلة فتعكس لنا تغييرا في لهجة الشاعر، حيث يخاطب حبيبته بأسلوب النّهي:

فلا تنكريني، يا ابنة العمّ، إنه ليعرفُ من أنكرته البدوُ والحَضرُ

ولا تنكريني، إنني غير منكرٍ إذا زلّت الأقدام، واستُنزل النصرُ[9]

إنّ هذه المرحلة التي تمثّل اليقظة العاطفية لدى الشّاعر، تتجلّى انطلاقا من ملاحظة التّغيير الحاصل على مستوى حالته الانفعالية، إذ تلاحظ زيادة في شدّة إحساسه بالكبرياء الذي يتحوّل إلى استعداد للتّضحية ولخدمة الوطن، ويلاحظ التّغيير على مستوى إيقاع القصيدة الذي يصبح أكثر علوّا، إضافة إلى لجوء الشّاعر إلى أسلوب التّكرار في بداية هذا المقطع الشّعري:

وإنّي لجرّار لكلّ كتيبةٍ مُعوّدة أن لا يُخَلَّ بها النصرُ

وإني لنزّال بكل مخوفةٍ   كثيرٌ إلى نزّالها النظر الشّزْرُ[10]

تعكس لنا أبيات هذا المقطع استثمار الموضوع للذّات، التّي تُسخَّر لخدمته إذ إنّ الشّاعر يصبح مهيأ ليضحّي بحياته لأجل هذا الهدف.

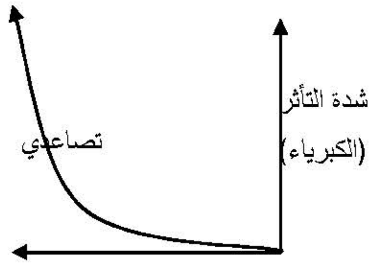
ولا أُصبح الحيَّ الخَلوف بغارة، ولا الجيشَ ما لم تأته قبلي النُّذْرُ

وحيَّ رددتُ الخيلَ حتّى ملكتهُ   هزيمًا وردتني البراقعُ والخمرُ[11]

يتواصل استعداده وتهيؤه إلى آخر أبيات القصيدة، ويمكن تمثيل المقولات الدلالية المحيلة على الأحاسيس عن طريق الجدول الآتي:

الامتداد الزمني	**المقولات الدلالية التي تعكس شدة التأثر**	**العلاقة بينهما**
الزّمن الحاضر	إنـــي لجــرّارٌ لكــلِ كتيبـــة... وإنـــي لنــزَّال بكــل مخوفــة... فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا ... وأسغب حتى يشبع الذّئب والنّسر... ولا أصبح الحيّ الخلــوف بغارة... وقائم سيف فيهم انــدقّ نصلـــه ... سيذكرني قــومي إذا جد جدُّهـــم...	**علاقة تصاعدية** تزداد الشدة العاطفية مع مرور الزمن بزيادة كبرياء الشاعر.
المستقبل القريب	فإن عشت فالطعن الذي يعرفونه... وإن مــتُّ فالإنســان لابد ميِّتٌ...	

انطلاقا من ملاحظة الجدول تظهر لنا العلاقة بين الزّمن وشدّة التأثّر الذي يمثله الكبرياء ويعكسه صدى المعركة، فيتردّد في نفسه طوال فترة سجنه، حيث يزداد مع مرور الزّمن، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطّط التّوتري الآتي:



الامتداد الزّمني

- مخطط تصاعدي- (الكبرياء)

بما أنّ هذا المخطّط يسمح لنا بملاحظة تغيير في الشّدة يتّضح من خلال زيادة شدة الكبرياء، إضافة إلى التّغيير الكمّي الذي يمثّله الامتداد الزّمني، إذ يعبّر الشّاعر عن عواطف ثائرة، فتندفع المشاعر والأحداث إلى قمّة شعورية، فتبلغ القصيدة في هذا المقطع أعلى مراتب التّوتّر بعد هدوء عواطفه في المقطع الشّعري الثّاني باستسلامه للقدر، ويمكن أن يتّخذ هذا التّوتّر شكل هرم يمثّل كالآتي:

هذا ما يمثّل أوّل مرحلة للمخطط النظامي العاطفي التي هي مرحلة اليقظة العاطفية (Eveil passionnel).

ب-الاستعداد: يواصل الشّاعر في الفخر والاعتزاز بنفسه، وهو يصف

خصاله وقوّته في خوض المعارك في قوله:

ويا ربّ دار، لم تخفني منيعةٍ   طلعتُ عليها بالرّدى، أنا والفجرُ[12]

ويزوّده كبرياؤه بثقة لا متناهية في نفسه، إذ يفخر بسيفه ولسانه، فسيفه بتّار يعكس قوّته وصلابة قلبه الجريء ونفسه لا تهاب الموت، كما يذكر كرمه في قوله:

وساحبةِ الأذيالِ نحوي، لقيتُها   فلم يلقها جافـي اللقاءِ ولا وعـرُ
وهبت لها ما حازه الجيشُ كله   ورحتُ ولم يُكشف لأَبياتها سـترُ
ولا راح يُطغيني بأثوابه الغنى،   ولا بات يثنيني عن الكرم الفقـرُ
وما حاجتي بالمال أبغي وفُورَهُ؛   إذا لم أفِرِ عرضي فلا وَفَـرِ الوفرُ[13]

تتّضح عاطفة الشّاعر من خلال هذه الأبيات، وتتحدّد بالكبرياء الذي يظهر في قوله:

أُسرت وما صحبي بعزّل لدى الوغى   ولا فرسي مُهرٌ، ولا ربُّهُ غَمرُ
وقال أصيحابي: الفرار أو الردى؟   فقلت: هما أمران أحلاهما مر[14]

إذ يحاول إبراز حقيقة أسره، فقد توفّرت لديه مقومات المحارب، كما أنّ أصحابه كانوا فرسانا مدرّبين على فنون القتال، إضافة إلى أنّ فَرسه مجرّب وليس مهر وهو خبير بفنون الحرب، وفي هذه الأبيات تأكيد على أنّ أسباب النّجاة توفّرت له فقد كان بإمكانه الهرب والفرار، ولكنه فضّل الأسر على التّراجع والهزيمة[15] وتتكوّن الصّورة العاطفية انطلاقا من الاستعداد الذي هو المرحلة التالية بعد مرحلة اليقظة العاطفية، وتتّضح هذه الصّورة من خلال الأبيات التّالية:

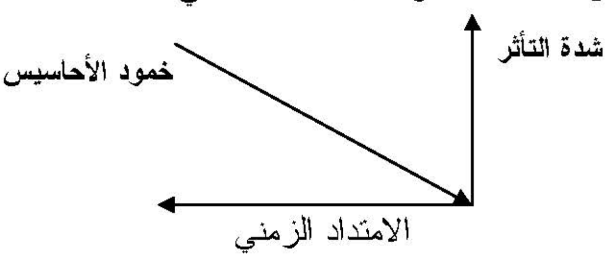
وهل يتجافى عني الموت ساعـــةً   إذا ما تجافى عني الأسرُ والضرُّ؟
هو الموت، فاختر ما علا لك ذكره،   فلم يمت الإنسان ما حيي الذّكـرُ
وإن متُّ فالإنسـان لابـدَّ ميـتٌ   وإن طالت الأيامُ، وانفسح العمـر[16]

يستعين الشّاعر بخياله ليرسم هذه الصّورة التّي يواجه فيها الموت، وهو بحسّه الإنساني ومشاعره يدرك حتميته، لذا نجده يطمح إلى الخلود، فعندما تضيق عليه السّبل يصبح الموت حتمية لابد منها، كما أنّه يعتبر أنّه من العار أن يفرّ ويولّي ظهره للمحن والشّدائد، بل عليه أن يقتحم غمراتها وأن يعتمد على دهائه وعلى سيفه ليفرّج به عن كربه، ويتّضح هذا في قوله:

وهل يتجافى عنّي الموت ساعة　　　إذا ما تجافى عنّي الأسر والضرّ؟

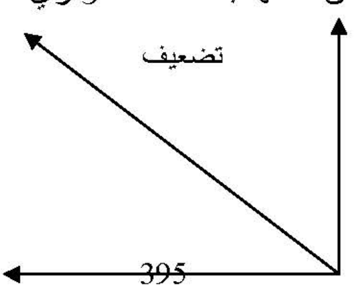
ويتصوّر بهذا نفسه قد مات في ساحة القتال، فيعتبر موته بداية جديدة حيث سيعلو ذكره بين قومه، ويشبّه نفسه بالبدر الذي يغيب في اللّيلة الظّلماء، ونجد في هذه الصّورة بعضا من التّناقض بين الموت الذي يعني النّهاية والاختفاء، وبين الخلود الذي يطمح إليه.

يمكن أن نمثّل هذه المرحلة بالمخطط التالي:



– مخطط الخمود (الموت الحسّي)–

ج– المحور العاطفي: بالوصول إلى هذا المستوى أصبح الشّاعر يملك دورا عاطفيا يتمثّل في دور الفارس الشّجاع والمحارب القويّ، الذّي لا يخيفه العدوّ مهما كانت قوّته، فالموت مصير جميع الأحياء. هذا ما يمثّل مرحلة المحور العاطفي ويمكن أن نمثّلها بالمخطط التوتري التالي:



الامتداد الزمني

-مخطط التضعيف (الخلود)-

وهذا المخطط يمثّل الخلود والسموّ الذّي يمجد الشّاعر (Glorification).

د-<u>التحسيس</u>: يظهر تفاعل الشّاعر مع عاطفة الكبرياء من خلال الصّفات العديدة والمختلفـــة التي يصف بها نفسه: "**وإني <u>لجرّار</u> لكلّ كتيبة، وإني <u>لنزّال</u> بكل مخوفة <u>وأظمأ</u>، <u>وأسغب</u> ولا أصبح الحي الخلوف، وحي رددت الخيل حتى ملكته، وهبت لها، وما حاجتي بالمال، أُسرت، أمضي إلى ما لا يعيبني، عليّ ثياب، وقائم سيف فيهم أندق نصله، فإن عشـــت وإن متّ**"، وهذه الصّفات تمثّل مظاهر من حياته جمع فيها بين فروسيته واشتراكه في الحروب، وشجاعته في مواجهة الشّدائد. كما أنّه يعبّر عن سعة قلبه من جانب، وعن غضبه وتصميمه على السيّر إلى الأمام على الرّغم من خطر الموت من جانب آخر إذ أنّ بيع النّفوس رخيصة في ميدان القتال للدّفاع عن العرض والوطن، هو أقصى ما تصل إليه النّفس الإنسانية في شجاعتها. والشاعر يعبّر عن مختلف هذه الأحاسيس ويتفاعل معها وهذا ما يمثّل مرحلة التّحسيس (sensibilisation) التّي يمكن من خلالها ملاحظة العاطفة والتعرّف عليها.

هـــ-<u>التهديب</u>: بالوصول إلى هذا المستوى، يمكن تقييم عاطفة الشّاعر وذلك استنادا إلى القيم المفروضة من قبل المجتمع، وقد يدفعه كبرياؤه أحيانا إلى المبالغة في فخره بنفسه وبقومه، إذ كانت أخلاق العرب وعاداتهم معينا لا ينضب من المثل العليا التي يتباهى بها الشّاعر، فنجده يفاخر بشجاعة قومه وكرمهم وإبائهم ووفائهم ومروءتهم وهو بهذا يتعدّى ذاته الفردية ليبلغ الذّات الجماعية[17] ويتجلّى ذلك في قوله:

ونـــحن أُناسٌ، لا توسُّـــطَ عندنا، لنا الصدرُ دون العالمين أو القبـــرُ

تهون علينا في المعالي نـــفوسُنا، ومن خطبَ الحسناء لم يُغلِها المَهرُ
أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العُلا، وأكرمُ من فوقَ الترابِ ولا فخـــرُ[18].

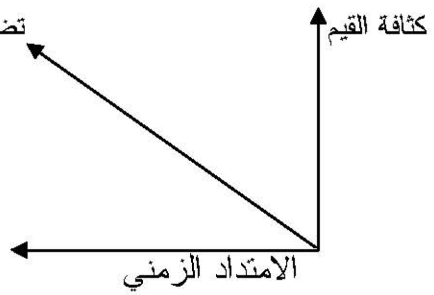
وتذوب ذاتية الشّاعر في الرّوح الجماعية، إذ يتعالى صوته في آخر القصيدة مفتخرا على العالمين، ويمكن أن نعتبر هذا الختام مثالا حيا لموقف الشّاعر الفارس الأمير والشّجاع الذائد عن قومه، فهم قوم لا يعتدون ولا يقبلون الاعتداء[19]، كما أنّهم يضحّون بأنفسهم في سبيل بلوغ المعالي ولا يقبلون بالتّوسط.

يظهر التّقييم في هذا المقطع الشّعري من خلال الحكم المستثمرة فيه، وقد جاء إيجابيا برغم بعض المبالغة التي جاء بها الشّاعر في فخره بقومه باعتبارهم خير البشر وذلك لتطابق قيمه مع قيم المجتمع، ويتّضح ذلك من خلال بعض الحكم التي ذكرها في الأبيات التّالية:

ولكن إذا حمّ القضاء على امـــــرئ فليس له بـــرّ يقيـــه، ولا بحـــر
هو الموتُ، فاختر ما علا لك ذكره، فلم يمت الإنسان ما حييَ الذكرُ
ولا خيرَ في دفع الردى بمذّلــــــة كما ردها، يومًا، بسوءته عمرو[20]

وقد جاءت هذه الحكم وليدة التجارب التي مرّ بها الشاعر في حياته، كما أنّها تنمّ عن شعوره الصّادق إذ جاء بها مدافعا عن نفسه وأحسّها كأنّها بعض من روحه، بما فيها من تدافع الحزن والألم وعزّة النفس[21].

ويمكن تمثيل هذا التّطابق من خلال المخطّط التالي:



- مخطط القيم-

ويسمح لنا هذا المخطّط بملاحظة القيم التي تُبنى عليها عاطفة الكبرياء، وذلك بمقابلتها مع قيم المجتمع، وهي تقيّم ايجابيا نظرا للتّوافق الحاصل بينهما، إذ عن طريق عملية إسقاط العواطف في الخطاب الشّعري، يتطوّر هذا البـــعد الأخلاقي (dimension éthique).

ومن خلال تحليل المقطع الشّعري الأخير للقصيدة، يمكن أن نستنتج أن المخطّط النظامي العاطفي يتكوّن من عدة مخططات توتّرية، وذلك بالانتقال من الشّدة التي تبدأ مع اليقظة العاطفية، إلى الانتشار التّدريجي للمشاهد والصّور والأدوار في الامتداد، ثم انطلاقا من المحور العاطفي الذّي يتركّز في الإحساس، فيجمع ويستغلّ كلّ الطّاقات للتّعبير عن مختلف العواطف والإحاطة بها وأخيرا يقوم التّقييم بقياسها ومقارنتها مع هذه العاطفة والقيم التي استندت عليها مع قيم المجتمع، غير أنّ عملية التّهذيب يمكن أن تُنقِص من شدّة العاطفة وتحدّ من مداها، وذلك في حالة التّقييم السّلبي، ويكون المخطّط التّوتري الذي يعكس هذه الحالة هو مخطّط الخمود، كما يمكنها تشجيع هذه العاطفة وتثمينها، والمساهمة في تعميمها، ويكون المخطّط التّوتري الذي يمثّلها في هذه الحالة مخطّط تضاعف (Amplification)[22] وذلك كما هو الحال بالنّسبة لعواطف الشّاعر.

كما سمحت لنا ملاحظة تحليل المرحلة الأخيرة للمخطّط النّظامي العاطفي والتّي هي مرحلة التّهذيب، من اكتشاف الاختلاف بينها، وبين عملية التّقييم التّي

نجدها في المخطّط النّظامي السّردي، حيث يكون المرسِل هو الذّي يقوم بتقييم فعل الذّات إذ إنّ مسار الذّات الواقعة تحت تأثير العاطفة غير مسار الذّات السّردية، والتّقييم في الحالة الأولى لا يكون على مستوى الفعل فقط بل يمكن أن يتّخذ عـدّة وجهـات، فقـد تقيّـم الأشكـال العاطفيـة للكفـاءة (Formes passionnelles de la Compétence) أو يقيّم الاستعداد في حدّ ذاته، مثل تقييم "إحساس سيّء" أو "ميول مخادع"، وقد يسبق كليهما الفعل أو الحدث، وبهذا لم يعد الفعل والذّات هما المقيّمان، بل طريقة الفـعـل(Manière de faire) وطـريقـة وجـود الذات(Manière d’être)[23].

وتفترض عملية التّهذيب أن يكون المسار الخطابي للذّات منتهيا، وأن تكـون النّتائـج علـى شكـل صـور لتصـرّفـات (Figures de comportement) ظاهرة يمكن ملاحظتها، فمثلا، يتركّز التّقييم في المقطع الشّعري الأوّل على التّفاعل القائم بين ذاتين وكل ذات تزوّدنا بصورة تصرّف يمكن ملاحظتها، والصّورة الأولى هي عدم البكاء والصبّر، أمّا الصّورة الثانية فتتمثّل في الاستسلام للحزن، وتتّضح كلاهما من خلال (اللاّرغبة في الفعل) بالنّسبة للذّات الأولى وهي الذّات الشّجاعة، و(رغبة الفعل) بالنّسبة للذّات الثّانية وهي الذّات المستسلمة، والصّراع القائم بين الذّاتين يترك المجال للملاحظة حيث إنّ الذّات الخطابية تصدر الحكم التّقييمي في البداية «**أراك عصيّ الدّمع، شيمتك الصبّر**» وهو الحكم الذي سينعكس فيما بعد على الذّات المغرمة. ويصبح هذا الحكم بمثابة الرّسالة النّهائية التّي تنبعث من خلال المسار العاطفي للشّاعر، وينقسم المثال المذكور إلى مقطعين: التّصرف الظّاهر والتّهذيب الذي يليه:

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة	ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرٌّ
التّصرف	التّهذيب

إذا اللّيل أضواني بسطت يد الهوى وأذللت دمعا من خلائقه الكِبر

التّصرف التّهذيب

ويعكس التّصرف في هذه الحالة اتّصال الذّات المغرمة بالموضوع التّيمي الذي هو الاشتياق واللّوعة (La dysphorie) بينما يأتي التّهذيب ليحكم على هذا الوصل وينفيه.

الهوامش

---

1 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Nattan HER, Paris, 2000 P226.

2 - Voir : J. Fontanille et A.J. Greimas, **Sémiotique des passions**, P08.

3 - Voir : J. Fontanille, **Sémiotique du discours**, Presse universitaire de limoges, Paris, 1998, P197.

4- ينظر: برنار توسان، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، 2000 ص97.

5 - Voir: J. Fontanille et E. Landowski, **Nouveaux actes sémiotique**, édition Pulim Presse Universitaire de limoges, France, 1999, P71.

6 - Voir: Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, P225-226-227.

7- Voir: Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, P 122-123-125.

8- ينظر: محمد رضا مروّة، **أبو فراس الحمداني- الشاعر الأمير-**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1990، ص33.

9- **ديوان أبو فراس الحمداني**، قدم له وبوبه وشرحه د.علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 1995. ص24.

10- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

11- المرجع نفسه، ص24-25.

12- المرجع نفسه، ص25.

14- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

15- ينظر: حسن محمد الربابعة، **الترجمة الذاتية لأبي فراس الحمداني من ديوانه**، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999، ص37.

16- **ديوان أبو فراس الحمداني** ، ص25 .

17- ينظر: إميل ناصيف، **أروع ما قيل في الفخر والحماسة**، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، ص6.

18- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25-26.

19- ينظر: بهجت عبد الغفورالحديثي، **نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2002، ص239.

20- **ديوان أبو فراس الحمداني**، ص25.

21- ينظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب**، ص124.

22 - Voir : Jacques Fontanille : **Sémiotique du discours**, P124-125.

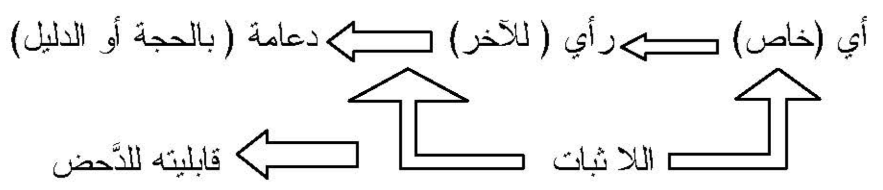
23 – Ibid, P164.

الآليات الحجاجية في نقائض جرير والفرزدق من خلال نقيضتيهما "سم ناقع" و"إن الذي سمك السماء"

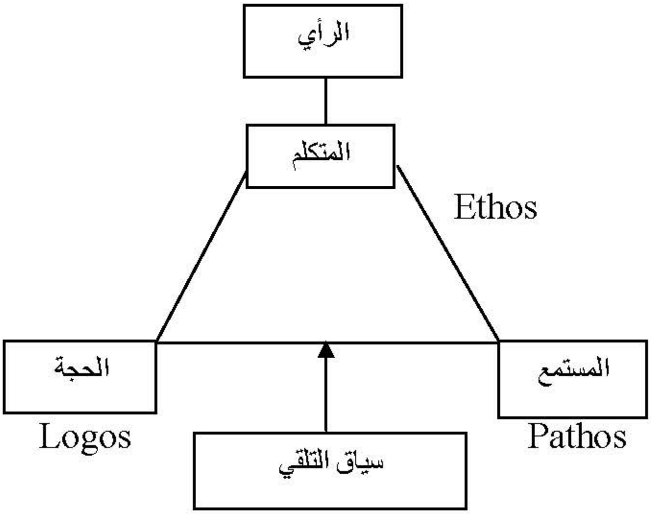
أ.مكلي شامة

جامعة تيزي وزو

ينتقد "فيليب بريتون" في كتابه الحجاج والتواصل L'argumentation dans la communication المخطط التواصلي التقليدي (المرسل – الرسالة – المرسل إليه). فإذا كان هذا المخطط يؤدي غرضه في حالة العملية التواصلية، فإنه يبقى مع ذلك في العملية الحجاجية ناقصا، فالفرق يكمن – في نظره – في كون العملية الأولى تعتمد على توصيل الأخبار، في حين تعتمد العملية الثانية على مطالبة الغير مشاركتنا الرأي بتجاوز عملية الإبلاغ والنقل إلى التأثير والتبليغ. ففي حين تكون المعلومة يقينية (كما في الحالة الأولى)، فإن الرأي يبقى احتماليا (كما في الحالة الثانية)، وينظر إليه من وجهات نظر متعددة. لذلك حاول اقتراح مخطط آخر – وهو ما يسميه بالمثلث الحجاجي –Le triangle argumentatif– حيث يكون فيه المرسل "عارضا"، والمرسل إليه "معروضا عليه"، واستبدال الرسالة ب "الرأي"[*] الذي يحتاج في حالة عرضه على الغير إلى دعم يكون بحجج قابلة للدحض حسب ما هو ممثل في هذا الشكل.

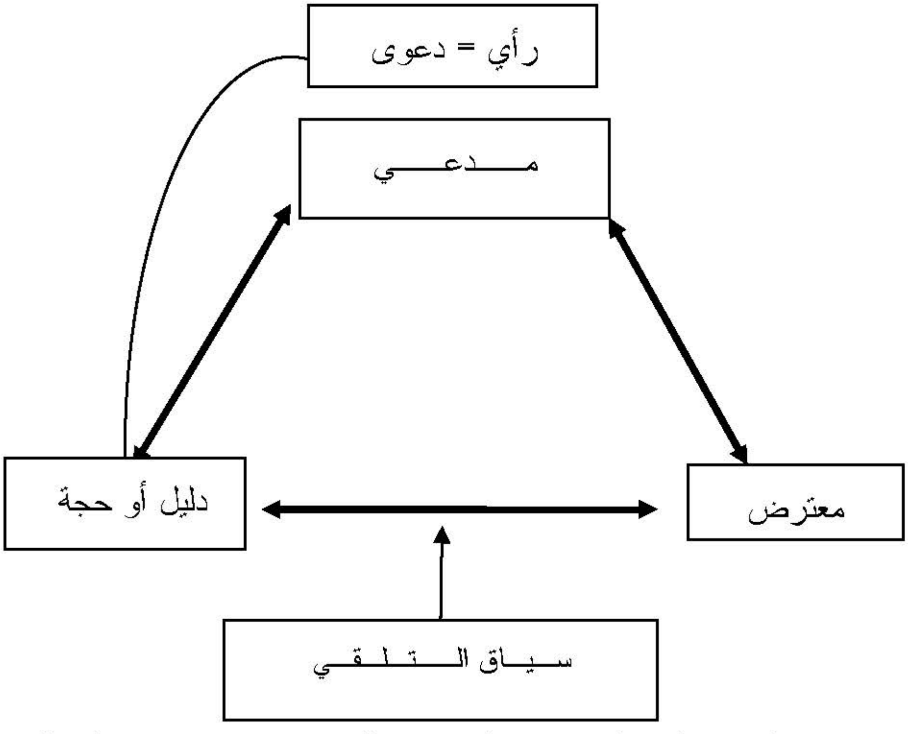


وقد عبرَّ عن ذلك في تساؤله التالي: "لماذا يجب أن نفرق بين ما نفكر فيه وما نقوله بين الرأي والحجة؟ وهل هنالك تفاوت بين هذين المستويين."[1] ويقدم ذلك وفق المخطط التالي[2]:



من جهته يرى "طه عبد الرحمن" أن الذوات في العلاقة الاستدلالية ترتقي إلى مقامات أخرى، حيث يرتقي المتكلم إلى مقام "المدعي" والمخاطب إلى مقام "المعترض". فلا تتوقف وظيفة المتكلم في هذه الحالة على مجرد توجيه كلامه للغير لإفهامه معنى مخصوصا – كما هو معتاد في العلاقة التخاطبية- وإنّما تتحول وظيفته إلى وظيفة تأثيرية "فاللغة ما لم تنقل إلى الغير ما يحمله على الحركة، فلا عمل تحتها"[3] لأن حقيقة الخطاب لا تتوقف عند حد التوجه والإفهام، وإنّما يتجاوزهما إلى قصدين آخرين هما "قصد الادعاء" و"قصد الاعتراض". فالاعتقادية التي هي من شروط الحوارية تُلزم المدعي تقديم حجج على ما يدعيه أو يعتقده، وإلا كان ذلك إما نقلا لقول غيره فلا يلزمه ذلك الاستدلال عليه، أو كاذبا فيكون عابثا باعتقاد غيره. كما يجيز للمعترض حق مطالبة المدعي التدليل على دعاويه[4] فـ" البيّنة على المدعي و اليمين على من أنكر."[5]

وعلى غرار ما ذهب إليه بريتون أجرى "طه عبد الرحمن" تفريقا بين الدليل والرأي، فمن الدلالات التي أعطاها للرأي الدلالة المنطقية العامة ويستعملها القائل ليفتح به خطابه استعدادا للتدليل عليه وهو ما يسمى ب «الدعوى». نستطيع تحويل مخطط العلاقة الاستدلالية السابق إلى المخطط التالي:



إن تطور منظور الباحثين، مثلما يرى ذلك مسعود صحراوي، إلى اللغة من كونها نظاما من الأدلة اللغوية إلى كونها أصبحت فعلا يمكن للإنسان أن يغير بها العالم المحيط به، أدى بالباحث "طه عبد الرحمن" إلى اعتبار "الادعاء "و" الاعتراض "و" التدليل "أفعالا لغوية إنشائية، لما لها من إثارة أفعال وردود أفعال.

فالادعاء شرط من شروط المناظرة، بل هو قوامها والمبدأ الأساسي فيها. حيث لا يمكن للمدعي أن يدخل في مناظرة دون أن يكون له موضوع يجادل فيه، ويحاول إقناع الآخرين به. ويكون هذا الموضوع بمثابة دعوى يصدقها

ويحاول بكل الطرق الاستدلالية إقناع خصمه التصديق بها أو الاعتراض على صدقها، إذ من شروط الادعاء:[6]

– أن يعتقد "المدعي" صدق ما يدعيه، لكن تصديقه له لا يعني صدقه المطلق فالاعتقاد يعبر عن رأي المتكلم الذي ينتمي إلى المجال المحتمل للصدق والكذب. ويتعلق الأمر: بأطروحة، بفكرة ما، بمعتقد ديني، بوجهة نظر معينة. وهذا الرأي هو الذي تتأسس عليه الحجج في حالة عرضه على الغير، ولا يتم الإقناع فيه بالقوة.

– أن يطالب "المدعي" المعترض تصديق ما يدعيه بمشاركته رأيه.

– أن يكون "للمدعي" بينة (أو دليل أو حجة) أو بينات على ما يدعي، وتعرض هذه البينات كتابيا (بواسطة كلمة، رسالة، كتاب، رسالة معلوماتية)، أو مشافهة بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة (الإذاعة، الهاتف، الرواية)، أو عن طريق الصورة.

– أن يكون للمعترض حق المطالبة بالبينات و تقويمها.

– أن يكون منطوق الادعاء صادقا، ومفهومه قابلا للتكذيب.

إن الإنسان ابن مجتمعه– كما يقول علماء الاجتماع– فمجمل أفكاره، وعاداته ومعتقداته نسخة مما هو سائد فيه، و"الثقافة من حيث هي تعبير فكري وأدبي انعكاس للعمل الاجتماعي و مظهر لما في هذا العمل من علاقات وأسباب وجهود مبذولة"[7]. لذلك كانت المواضيع التي تدور حولها نقائض جرير والفرزدق انعكاسا لما كان سائدا في العصر الأموي، بل هي امتداد لما كان سائدا في العصر الجاهلي. فالعربي البدوي في هذه الفترة كان يعتز بأمرين اثنين يصنعان عزّ كل قبيلة وهما: "الحسب والنسب" و"الملكة الشعرية" المعتمدة بطبيعة الحال على المعرفة الجيدة باللغة (نحوا وتركيبا ودلالة). حتى أخذ الأدب مفهومه كما أورده "ابن خلدون" في مقدمته، حيث يرى أن "المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته،

وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور، على أساليب العرب ومناحيهم؛ فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة، من شعر عالي الطبقة وسجع متساو في الإجادة ومسائل من اللغة و النحو، مبثوثة أثناء ذلك متفرقة، يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر أيام العرب، يفهم به ما يقع في أشعارهم منها. وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة... ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف"[8] لأجل ذلك ركّز الفرزدق باعتباره المدعي في هذه المناظرة على هذه الثنائية التي تتمحور حولها كافة الأدلة النصية.

آليات الإدعاء

إن الموضوع الذي تدور حوله المناظرة معروف سلفا بالاتفاق بين الطرفين، وهو مناقضة أحدهما الآخر قوله- وهذا ما تستدعيه المناظرة كمنهج- والنقائض في حقيقتها حاملة غرضين مهيمنين على الأغراض الأخرى، هما: الفخر والهجاء، وهما غرضان متناقضان يستدعي أولهما وضع الذات المتكلمة في أعلى السلّم الاجتماعي والثاني وضع الذات المخاطبَة في أدنى هذا السلم. فالفخر بالذات يتضمن في الوقت نفسه تهميش الآخر في لحظة التلفظ بالخطاب "ويكفي حجاجا أنّ الفخر هو مناط الحجاج هنا، إذ يضع الشاعر نفسه في أعلى السلم الحجاجيّ؛ لأنّ التلفظ بالأنا يخفي الآخر، سواء أكان التلفّظ ظاهرا أم مخبوءًا بالتلميح إليها في الخطاب"[9] يقول الفرزدق مباشرا في طرح موضوعه:

إنّ الـــذي سَــمكَ السَّماءَ بَنَـــى لَنَا   بـــيتًا، دَعَـــائِمُـــه أعَــزُّ وأطْــولُ
بَيْـــتًا بـــنَاهُ لَنَا المَلِيكُ، وَمَـــا بَنَى   حكَـــمُ السّمَـــاءِ، فـــإنّـــهُ لا يُـــنْقَلُ

إذ تجلى الحجاج في هذا المقطع عبر السلّم المفهومي، فأشار "الفرزدق" إلى أن بيته - والذي يدلّ هنا على النّسب العريق لعائلته- أعلى البيوت، حيث وضعه في أعلى السلم. وأن هذا الموقع لا يمكن لأحد أن يزيحه عنه معلِّلا ذلك

بأن الذي بناه له هو"الله" سبحانه وتعالى، الذي عبّر عنه بثلاث صيغ مجازية تراتبية: أولها قوله (سامك السماء) التي تعني رافعها بالدرجة الأولى، وخالقها بالدرجة الثانية- خاصة إذا عرفنا أن أول ما خلقه الله في هذا الكون حسبما تشير إليه بعض التفاسير هي السماء- فينتج عن هذا الملفوظ أن الله خالق السماء ورافعها جعل نسب المدعي (وهو الفرزدق) أعرق وأطول نسب.

ثم أردف بهذه الصيغة صيغة أخرى تقع تحتها وهي قوله (المليك)، وجاءت على وزن "فعيل" وهي صفة مشبهة دالة على الثبوت أو شبهه، وأصلها مالك "اسم فاعل" التي تدل على معنى طارئ غير ثابت، ولا شبيهه بالثابت[10]. فصفة "المليك" هي صفة ليست بطارئة ولا عارضة ولا مؤقتة بزمن محدّد، وإنّما هي صفة لصيقة بالله تعالى وهو خالق الكون.

إن خالق الشيء لا بد أن يكون مالكه، ومالك الشيء حر التصرف فيما يملك وهو ما عبّر عنه الفرزدق بالصيغة الثالثة بقوله (حكم السماء)، وما أقرّه حكم السماء فلا مردّ له، لذلك لزم عن هذا كله الثّبات والاستمرار. وهي بنيات لغوية أفرزتها السياقات الخارجية من معتقدات دينية كالايمان بالجبرية. فبالاستدلال المنطقي يمكننا اعتبار هذه الملفوظات بمثابة حجة عقلية، حيث اتخذ الفرزدق من صفة الله خالق الكون والجاعل لهم فيه نسبا عريقا ومقاما رفيعا دليل على أن هذا النسب ثابت لا يتغير.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصيغ "سامك السماء"، و"المليك"، و"حكم السماء" تتخذ خارج السياق اللغوي معنى تداوليا أو مقتضى تداوليا، حيث قام الفرزدق بنقل المقام أو الواقع الخارجي إلى داخل الملفوظ محققا بذلك فعلا لغويا آخر هو وجوب الطاعة والاستسلام لمشيئة الله، فلا مرد لمشيئته. ممهّدا بذلك (ضمن الشروط التمهيدية لنجاح الفعل اللغوي) لنجاح باقي حججه، وواضعا في نفس الوقت المتلقي موضع الضعيف العاجز. ويدخل هذا أيضا –حسب فيليب

بريتون- ضمن الحقيقة العلمية التي ميّزها عن الحجّة، حيث يرى أن الحقيقة العلمية يقينية خاضعة للتجريب الذي يمنحها اليقين، ومثلها مثل المعتقدات الدينية أو الشؤون الإلهية، فما قاله الله لا بد من الأخذ به لأنه هو من يقول[11].

وما يدعم هذا الاعتقاد الأفكار السائدة في البصرة إبان حكم الأمويين فقد كانت الحياة السياسية فيها تتنازعها أربع فرق دينية في ظاهرها وسياسية في حقيقتها هي:أهل السنَّة، الشيعة، الخوارج، المرجئة.

ويمكن تجسيد صورة هذا الاستدلال كما يلي:

م1: إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا أعزّ وأطول.

م2: ما بناه المليك ليس له من منقل.

نا: بيتنا أعزّ وأطول وليس له من منقل.

ولم يكتف المدعي في ادعاءاته بالطريقة غير المباشرة والمتمثلة في التضمين بل عمد أيضا إلى استعمال الإستراتيجية المباشرة بالتعبير الصريح على أن مكانة الخصم (وهو جرير) في أدنى السلّم الاجتماعي قائلا:

ضَرَبَتْ عليكَ العَنْكَبوتُ بنَسْجِهَا، وقَضَى علَيكَ بــهِ الكِتابُ المُنْزَلُ[12]

يشير في هذا البيت إلى حجّة لا تقل عن الحجة الأولى قوة، آخذا من معنى الآية الكريمة ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ البُيُوتِ لَبَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ﴾[13] حجة تعطي للنص سلطة لغوية انطلاقا من السلطة اللغوية للنص المنقول عنه. فاستكمال النص يمكنه تأكيد التضمين الذي يستدعيه المعنى في هذا الملفوظ. فالمدعي في هذه الحالة يؤدي وظيفتين:

- وظيفة الادعاء.
- وظيفة الاعتراض.

كما أن الادعاء في حقيقته ادعاءان:

1- ادعاء معنى جلي(ظاهر) وهو: بيتي أعلى من بيتك والظاهر من خلال البيتين السابقين(ص5).

2- ادعاء معنى خفي(ضمني): وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه من المعنى الجلي – السابق- وهو: بيتك أدنى من بيتي.

والاعتراض أيضا في حقيقته اعتراضان:

- اعتراض جلي وهو: بيتك أدنى من بيتي، وهو اعتراض صريح على الادعاء الخفي السابق، و الظاهر من خلال البيت التالي:

ضرَبتْ عليكَ الــعَنْكَبوتُ بنَسْجِهَا، وقَــضَى عليكَ بـــهِ الكِتابُ المُنْزَلُ

2- اعتراض خفي وهو: اعتراض على أن بيت جرير أحسن من بيته، وهو اعتراض خفي للادعاء الجلي السابق.

في ظل هذا الازدواج الوظيفي بين الادعاء والاعتراض تنقسم الذات المدعية إلى أربع ذوات هي: ذات مدعية جلية، ذات مدعية خفية، ذات معترضة جلية، ذات معترضة خفية.

وللتأثير على الخصم أكثر يقتضي على المدّعي أن يلجأ إلى تقنيات وآليات حجاجية أخرى لإثبات ادعائه، وهي مجموعة من الطرائق والآليات والتقنيات اللسانية و المنطقية والعقلانية التي تمكّن المدعي من تحقيق هدفه في التأثير على الطرف الآخر- من جهة- وتحريك الجمهور – من جهة أخرى- وهي خصائص تتحقق بها دلالات القول من داخله وفي علاقته بالظروف المقامية والمعرفية والنفسية- التي أشرنا إليها سابقا- والسؤال الذي يهمنا ونحن في مقام البحث عن الحجاج هو البحث عن نوع الحجج المعتمدة في الخطاب وطبيعتها.

وقد ميّز أرسطو بين ثلاثة مستويات حجاجية، الأول المتعلق بالمخاطب، والثاني بالمتكلم والثالث بالخطاب قائلا: "فأما التصديقات التي نحتال لها بالكلام

فإنها ثلاثة: فمنها ما يكون بكيفية المتكلم وسمته، ومنها ما يكون بتهيئة للسامع واستدراجه نحو الأمر، ومنها بالكلام نفسه قبل التثبيت."[14]

- يتعلق الأمر في المستوى الأول بالصفة أو الصورة التي يقدمها المخاطب عن نفسه.

- أما الأمر في المستوى الثاني فيتعلق بعملية التأثير في المستمعين (خوف، رهبة غضب، كراهية.)

- أما في المستوى الثالث فيتعلق الأمر فيه بالطرق الاستدلالية المعتمدة في الخطاب، وقد ميّز بين نوعين من الأدلة:

1- الأدلة التقنية (الحجج المصطنعة): والمتعلق بالبنية المنطقية للأقوال والمتعلقة بقدرات الخطيب.

2- الأدلة غير التقنية (غير المصطنعة): والمتعلقة بالوقائع والنصوص الاستشهادية الخارجة عن قدرات الخطيب، وتشمل النصوص القانونية، والشهادات القديمة، والسلطة المعنوية للشخصيات العظمى، أو الاستشهاد بواقع أو احتمالات الوقائع والعقود والاتفاقيات، والاعترافات والوصايا.

1-1- الأدلة التقنية:

من الطرائق والتقنيات الحجاجية في النقائض "الطرائق الذاتية"، والمتمثلة في تدخل الذات في العمليات الحجاجية، ليست فقط كونها طرفا من أطراف الحجاج ولكن كذات أسلوبية تمتلك أسلوبا قوليا معينا تتميز به عن غيرها من الذوات الأسلوبية الأخرى "ذلك أن فعالية وجدية خطاب المتكلم تقتضي تقديم أو إظهار بعض القدرات المعرفية، وبعض المصادر السياقية التي تنعكس بالضرورة في الطريقة أو البناء الأسلوبي الذي يصوغ به قوله الحجاجي"[15]

إلى جانب ذلك يعتبر "فيليب بريتون" أن الأساس في مخطط العلاقة الاستدلالية الوارد سابقا هو أن تتم الحجة وفق مبدأ الملاءمة أو المناسبة، أي

اختيار الحجة وفق ما يناسب التداول، أما العناصر الثلاثة الأخرى: المتكلم، والمستمع، والحجة فهي بالنسبة له وسائط أو عوامل لتحقق هذا الغرض. فالأمر إذًا يحتاج إلى اختيار الأحسن، واختيار الأحسن يقتضي "اللجوء إلى المتداول، سواء تعلق الأمر بالأخلاق أو القانون أو السياسة"[16] أو اللغة.

إن الصراع القائم بين جرير والفرزدق هو صراع لغوي بالدرجة الأولى، فهما ينتميان إلى عصر ازدهار اللغة، والشاعر الفحل – في رأي نقاد هذا العصر – هو الذي يستطيع اختيار اللفظ المناسب للتعبير عن المعنى المراد التعبير عنه. لذلك فلا مناص من القول إن المدّعي وظف آليات لغوية اقتضاها السياق، حيث أن كفاءته اللغوية وطبيعة الغرض الذي لأجله دخل في المناظرة رجَّحت توظيف بعض الأدوات اللغوية عن غيرها من الأدوات الأخرى.

من هذه الأدوات التعابير الدالة على صيغ أفعل التفضيل، وهو الذي يدل " – في أغلب صوره – على الاستمرار والدوام، ما لم توجد قرينة تعارض هذا، فشأنه في الدوام شأن الصفة المشبهة"[17]، وهي صيغة تدل على اشتراك الشيئين في معنى معين، وأن أحدهما يزيد في المعنى عن الآخر، سواء كان ذلك المعنى محمودا أو مذموما، وهو اسم، مشتق، على وزن: «أفعل» يدل – في الغالب – على أن شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه. فالدعائم أو الأركان التي يقوم عليها التفضيل الاصطلاحي – في غالب حالاته – ثلاثة:

1)- صيغة: «أفعل»، وهي اسم، مشتق.

2) – شيئان يشتركان في معنى خاص.

3)- زيادة أحدهما على الآخر في المعنى الخاص."[18]

وهو ثلاثة أقسام:

1- مجرد من (ال) والإضافة وحكم هذا التقسيم أمران:

أ- وجوب إفراده وتذكيره في جميع حالاته، حيث لا تتغير في هذه الحالة صيغة أفعل التفضيل مع الجمع، أو المثنى، أو المذكر، أو المؤنث.

ب - وجوب دخول (من) جارة للمفضل عليه، شرط أن يكون قصد التفضيل باقيا ويستلزم ذلك أحكاما منها:

- جواز حذفهما معا، شرط وجود دليل عليهما.[19]

ومن أمثلة ذلك ما ورد في مطلع القصيدة، فقول الفرزدق: أعزّ وأطول، قصد منه أعزّ وأطول من بيتك (والكاف تعود هنا على جرير) "فلما صار في موضع الخبر استغنى عن «من» لقوة الخبر وخرج مخرج «الله أكبر الله أعلى وأجل» وفي كتاب الله جلّ وعزّ: ﴿والساعة أدهى وأمر﴾"[20]

2- مقرون « بأل» : وهذا يوجب أمرين:

أ- أن يطابق صاحبه في التذكير والتأنيث، والافراد و الجمع.

ب- عدم مجيء منْ الجارَّة للمفضل عليه

وذلك في مثل قول الفرزدق :

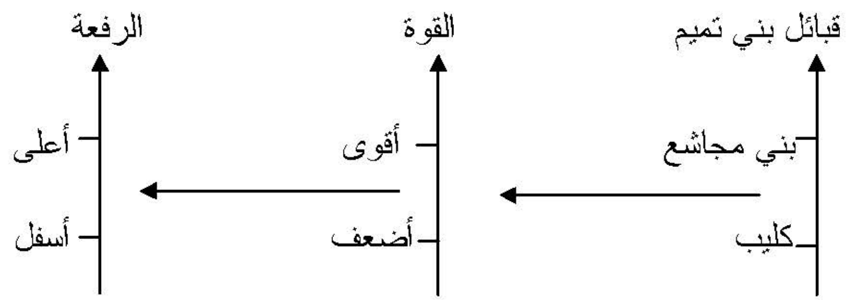
وأنا ابــنُ حنظلةَ **الأغــرٌ**، وإنــّني فــي آل ضَــبَّةَ لَلْمُعَــمٌّ المُخْــوَلُ

وقوله أيضا:

يابن المَراغةِ أين خــالُك ؟ إنّــَني خــالي حُبَيش ذو الفَعالِ **الأفْضَــلُ**

الأكثــرون إذا يُــعــدٌّ حَــصاهُــمُ **والأكْــرَمــونَ** إذا يُــعَــد الأوّلُ

يمكن تمثيل ما سبق وفق المخطط التالي



فحسب قانون الخفض للسلّم الحجاجي فإنه إذا صدق القول على مراتب معينة من هذا السلّم فإن نقيضه يصدق في المراتب التي تأتي تحته، ووفق السلّم الاجتماعي للمتناظرين فإن الفرزدق ينتمي إلى أحسن قبائل بني تميم وهي قبيلة مجاشع، أما جرير فهو ينتمي إلى أضعف هذه القبائل وهي بنو كليب.

ولكي يعبّر الفرزدق عن مقصديته من القول، وليدّعم صيغ أفعل التفضيل – السابقة– لجأ إلى توظيف بعض العبارات الدالة على القوة والكثرة، حيث تنتمي هذه العبارات إلى الفئة الحجاجية نفسها لأفعل التفضيل، حيث يفترض ديكرو O. DUCROT أن متكلما يصنف أو يضع الحجة جَ وج في فئة حجاجية محددة بالقضية (م) إذا "اعتبر (جَ) حجة أعلى من (ج) (أو أقوى من (ج)) بالنسبة ل (م) إذا... قبل أن استنتاج (م) من (ج) يتضمن قبول استنتاج (م) من (جَ)، والعكس غير صحيح"[21] وهذه الحجج تدخل في إطار ما يسميه" بريتون" بالحجج السلطوية Les arguments d'autorité .

تظهر سلطة المدعي بذلك من خلال سلطة بعض الصيغ الأسلوبية أو الكلمات التي يوظفها في خطابه، والتي تحمل معنى التفوق والقوة، ومن هذه الصيغ ما يدل على الكثرة وذلك في مثل قوله:

ومعصَّبٍ بالتَّــاجِ يخفــق فَــوْقَــهُ   خِرقُ المُلوكِ له خميسٌ جَحْفَلُ

فكلمة خميس: تعني الجيش، أما الجحفل فتعني الكثير من الخيل.

وقوله أيضا:

وإذا دَعــوْتُ بــني فُقَيْــمٍ جاءنـــي   مَجْرٌ، لَهُ العَدَدُ الّذي لا يُعْــدَلُ

و إذا الــرَّبائِعُ جــاءنـــي دُفــّاعُها   مَوْجًا كأنَّهُمُ الجراد المُرْسَــلُ

فالمجر هو الجيش الكثير، أما الدفاع فهو السيل حين يكثر حيث شبّه كثرة الرجال بالسيل حين يندفع للتعبير عن قوة الجيش.

وإذا كان للسكاكي فضل الزيادة في تقسيمه البلاغة إلى ثلاثة علوم (علم المعاني علم البيان، وعلم البديع) فإن لسابقيه فضل الريادة في الإشارة إلى هذه العلوم وخاصة منهم عبد القاهر الجرجاني، الذي حاول من خلال كتابه (دلائل الإعجاز) إنشاء علم للمعاني، فنظم الكلم عنده لا يتم بضم الشيء كيفما جاء واتفق، وإنّما باقتفاء المعاني وترتيبها حسب ترتّبها في النفس[22]، فقول القائل (قتل الخارجي زيد) بدل (قتل زيد الخارجي) إنّما لعلمه أن الناس الذين سيُلقى عليهم الخبر يهمهم منه فائدته، وهو أن يعلموا أن الخارجي قد مات فكفوا بذلك شرّه، ولا يهم في ذلك الفاعل بقدر ما يهمهم المفعول به.[23]

فكذلك قول الفرزدق:

وهــمُ الَّذين على الأمِيلِ تداركوا نعَمًــا يُشَــلُّ إلى الرَّئيس ويُعْكَلُ

وهُمُ الَّذين عَلَوْا عُمارة ضــَرْبَــةً فوهاء فــوق شؤونــه لا تُوصَلُ

فالابتداء بالضمير (هم) وتأكيده باسم الموصول (الذين) كان للتركيز على الفاعلية فهو في مقام الفخر، ويعني بالضمير (هم) بني ضبة أخواله وزيد الفوارس منهم. كما نلاحظ أن التقديم والتأخير في الكلام في هذا المقام من دواعي الأغراض البلاغية المتمثلة في تقوية الحكم وتقريره، وذلك في مثل قوله: وهم الذين علوا، وهم الذين على الأميل ... فهذا أبلغ في تأكيد قوّتهم مما لو قال: والذين علوا، أو الذين على الأميل. "فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطا في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها"[24] ومن أهمها:[25]

1- التشويق إلى متكلم.

2- تعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو التطهير.

3- كون المتقدم محط الإنكار والتعجب.

4- النص على عموم السلب أو سلب العموم.

5- تقوية الحكم وتقريره.

6- التخصيص.

7- التنبيه على أن المتقدم خبر لا نعت.

إن الخبر الذي ألقي على المخاطب من قبل المتكلم هو خبر إنكاري، لذلك لزم عن هذا الأخير توكيده – في بعض المواضع – بمؤكد أو اثنين ومن ذلك:

الأداة إنّ، في مثل قوله:

إنَّ ابن ضَبَّةَ كان خَيرًا والدًا وأتَــمّ فَــي حســبِ الكرَامِ وأفْضَلُ

حيث تفيد إنّ في هذا الموضع توكيد الخبر الذي هو موضع الشك أو الإنكار لدى المخاطَب والمحقق لدى المتكلم، إذ من الخطأ البلاغي استخدام (إن وأن) لغير الموضع والتأكيد بهما.[26]

الأداتان: إنّ واللام، وذلك في مثل قوله:

إنَّا لــنَضْرِبُ رأسَ كُلِّ قبيلَــةٍ وأبوكَ خَـلْفَ أتانِــهِ يــتقمَّــلُ

مؤكّدا خبر قوتهم بمؤكّدين: اللام والأداة إنّ.

استخدم الشاعر في قصيدته البحر الكامل ذا التفعيلات المتكررة (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، حيث يرى الباحث "أحمد سيّد محمد" في كتابه "نقائض ابن المعتز وتميم بن المعز "أن هذا الوزن يصلح للتعبير عن حالة الانفعال، في مقابل البحور ذات التفعيلات المختلفة التي تصلح – حسب نفس الباحث- للمناقشة.

1-2- الأدلة غير التقنية:

يدخل ضمن الحجاج ما هو خارج عن قدرات الشاعر اللغوية ويتمثل ذلك في الاستشهاد ببنيات ووقائع خارجية و"هي بنيات مستمدة من الواقع الماضي، بما يختزنه من تجارب إنسانية وأحداث تاريخية أو شخصية تترجمها الحِكَم

والأمثال والحكايات والكنايات وغيرها...تكون معروفة من قبل، وذات قيم مجتمعية، تحظى باحترام واهتمام الأفراد والجماعات."[27]

وتدخل هذه التقنية الحجاجية ضمن كفاءة المدعي، مما يكسبه سلطة أكثر، فهو إلى جانب امتلاكه الكفاءة اللغوية والعلمية (كمعرفة اللغة، والنحو...)، يمتلك كفاءة معرفية، فهو مطلع على تاريخ الأدب العربي منذ العصر الجاهلي فذكَرَ شعراءهم وأيامهم، والمعارك التي خاضوها وانتصروا فيها، وقبائلهم، وقوادهم. وتدخل هذه التقنية أيضا ضمن ما يسميه الجاحظ بالشاهد و "هو استشهاد على شيء ما بقرآن أو حديث أو شعر أو مثل أو خبر مروي بهدف اثباته أو إنكاره أو الإحتجاج له أو بطلانه أو نحو ذلك."[28]

وقد لجأ إليها المدعي لأنها تنتمي إلى الآراء المشتركة Opinions communs التي تدخل ضمن حجج المشاركة – كما يسميها فيليب بريتون – مضيفا إليها المواضع Les lieux والقيم Les valeurs التي "تلعب دورا أساسا في الحجاج كنشاط تواصلي."[29]

ضمن هذه الأبيات استشهد المدعي بالخبر الذي يعني "معلومة، تاريخية أو أدبية أو شخصية أو غيرها"[30] يرويه راوٍ واحد أو أكثر، يتناقله الرواة الآخرون فيما بينهم يكون أولهم شاهدا عليه وراويا له، والآخرون – من يأتون بعده – لا يتجاوزون حد الرواية، وذلك بإشارته إلى وقائع وشخصيات وأحداث ينتمي بعضها إلى التاريخ السحيق، وبعضها الآخر عايشها الشاعران ومنها، مما ذكر في هذه النماذج : يوم بزاخة، يوم فلك الأميل ...الخ.

هذه الوقائع والشخصيات في أصلها هي بنيات تختلف عن بنية اللغة، لكنها بالمشافهة أو الكتابة أمكن تحويلها إلى وقائع لغوية، حيث تكتسب اللغة في هذه الحالة وظيفة إحالية بتحويل اتجاه المطابقة من الواقع الى اللغة. لأن "علم الإحالة يتيح إعادة بناء مجرد للواقع بحيث يمكننا ربط وحدات مجردة في

اللغة/(الكلمات ومقولات وعلاقات) بوحدات مجردة في الواقع الخارجي، وذلك من خلال المعاني المفهومة لوحدات اللغة."[31]

يعبّر فان ديك عن ذلك بالحد، ويعرفه بقوله: "كل عبارة يمكن استعمالها للإحالة على ذات أو ذوات في عالم ما"[32] فكل جملة هي تعبير عن واقعة في عالم حقيقي أو متخيل. وتتكون الجملة من مجموعة من الحدود تدل على الذوات المشاركة في الواقعة التي تحيل عليها. وقد أشار المدعي في خطابه إلى بعض من الوقائع هي بمثابة حجج على ادعاءاته بامتلاكه المكانة العالية وسط القبائل الأخرى. وهي مدرجة مسبقا في النموذج الذهني للمخاطَب استنادا إلى المعارف المشتركة بينهما، ومن الوقائع ما يحيل عليه من خلال ما يلي:

وهُـــمُ على ابنِ مزيـــقياءَ تـــنازلوا والخَيْـــلُ بين عجاجتيها القَـــسْطَلُ
وهـــمُ الَّذين عـــلى الأميل* تداركوا نعَمًا يُشَـــلُّ إلى الرَّئيس ويُعْكَلُ

فيدل المحمول تداركوا، يشل، يعكل، على واقعة ما.

أما الحدود: ابن مزيقياء، الرئيس، والضمير (هم)- الذي يعود على شخوص ذكروا من قبل وهم: بنو ضبة وزيد الفوارس منهم- فهي ذوات مشاركة في الواقعة في حين يدل الحد: الأميل، على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة وهو رمل يعرض ويستطيل مدار يوم أو يومين.

فيوم فلك الأميل كان لبني ضَبَّةَ على بني شيبان، حيث أغار بِسْطام بن قيس بن مسعود بن قيس بن خالد الشَّيْبانيّ (وقومه من بكر وائل) على بني ضَبَّة، فاستاق ألف بعير لمالك بن المنتفق (رئيس بني ضبة)، فأتى النذير بن ضبة فلحق بالخيل وشد عاصم بن خليفة على بسطام وقتله فرد النعم.[33]

أما قوله:

ومـــحرِّقًا صفـــدوا إلـــيْهِ يـــمينـــه بصفـــادِ مقْتَســـرٍ أخـــوهُ مكَبّـــلُ
ملِـــكان يَـــومَ بـــُزاخةٍ قتـــلوهُـــما وكِلاهُـــما تـــاجٌ عليـــه مكلـــَّلُ

فهذه الأقوال أيضا تحيل بدورها على مجموعة من الحدود، فالمحمول: قتلوهما يدل على واقعة ما وهي (الحرب)، أما الحد "ملكان". فيشير إلى الذوات المشاركة في الواقعة ويقصد بها محرقا وأخاه زياد وهما ولدا الحارث بن مزيقياء ملك الحيرة. في حين يدل الحد "بزاخة" على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة وهي بزاخة ويعني الماء.

ويوم بزاخة كان لضبّة على إياد، فقد أغار محرق الغساني وأخوه زياد- في إياد وطوائف من العرب من تغلب- على بني ضبّة بن أد ببزاخة، فاستاقوا النعم فلحقت بهم بنو ضبّة فأدركوهم، فاقتتلوا قتالا شديدا، فأسر زيد الفوارس محرقا وأخاه، فقتلتهما بنو ضبّة.[34]

أما قوله:

وهُـــمُ الَّذين عَلَوْا عُمارة ضــَرْبَــةً فوهاء فــوق شؤونـــه لا تُوصَلُ

فيدل المحمول علوا على واقعة ما.

أما الحدود: هم، وعمارة، فهي ذوات مشاركة في الواقعة، في حين لم يذكر الحد الدال على الظرف المكاني الذي تحققت فيه الواقعة. وتشير كتب تاريخ الأدب إلى أن هذا اليوم يدعى: يوم أعيار أو يوم النقيعة.

أما قوله:

وعشيَّةَ الجَمَلِ المجلـَّل ضاربــوا ضربًا شؤونُ فَـراشِهِ تَتَــزَيَّلُ

فالمحمولات: ضاربوا، تتزيل، تدل على واقعة ما، أما ضمير الجمع (للغائب) في ضاربوا فيحيل على الذوات المشاركة في الواقعة التي دارت بين الإمام علي و السيدة عائشة. أما الظرف المكاني فهو غير مذكور.

يدخل ضمن الأدلة غير التقنية أيضا المتفاعلات النصية الدينية، التي تتداخل بالتاريخ "وذلك من خلال إشارات إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي(...) أو إشارات إلى بعض القصص أو الوقائع فيهما"[35]. فما يميز نقائض العصر

الأموي عن نقائض العصر الجاهلي هو توظيفها لبعض ما ورد في القرآن سواء من ناحية المعاني أو الإشارة إلى بعض قصص الأنبياء، مما أدى إلى نموها وتطورها وتميزها.

من الوقائع التاريخية التي لمَّح إليها المدعي من خلال خطابه قصة موسى عليه السلام، حين فرّ من فرعون قاصدا فلسطين، فعندما وصل إلى مدين (جنوب فلسطين) وجد بئرا اجتمع فيه الناس يشربون منه ويسقون مواشيهم، فعندما وصل إليه لمح امرأتين واقفتين تُبعدان غنما لهما لئلا يختلط بغنم الآخرين وتنتظران حتى يخلو البئر من الرعاة – لضعفهما وقوة الرّجال– فلم يعجب ذلك موسى، فتقدم منهما يسألهما عن شأنهما فأخبرتاه أنّهما لا تقدران ورود الماء إلاّ بعد انصراف هؤلاء الرّجال لضعفهما وضعف والدهما وكبر سنه[36]. حيث إنه أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي– ممن له خلفية معرفية مسبقة عن قصص الأنبياء– وهو يقرأ هذا البيت.

إنّ الزحام لغيــركُمْ فتحيّــَنوا   ورِدْ َ العشيِّ إليه يخلوا المــَنْهَــلُ

هي هذه القصة، حيث ماثل الفرزدق هنا بين الأختين اللتين وردتا الماء لسقي أنعامهما وبين جرير، وهذا التمثيل ليدلّل به على ضعفه مقارنة بقوته هو.

ويبدو أن القدماء قد تناولوا هذا المعنى أيضا، فليس من المستبعد أن يكون الفرزدق قد أخذه عن عمرو بن كلثوم القائل في معلقته المشهورة:

ونشْرَبُ إنْ ورَدْنا المَاءَ صَفْوًا   ويَشْــرَبُ غيُرنا كَدِرًا وطِــينا[37]

فيمثل التناص في هذه الحالة دورا حجاجيا، وذلك بإظهار كفاءة الشاعر الموسوعية فمن مقاييس شعرية الشاعر في القديم أن يكون حافظا لشعر غيره من الشعراء، الفحول منهم خاصة كامرئ القيس، لبيد بن ربيعة...الخ

ومن المعاني القرآنية التي وظفها في خطابه معنى الآية الكريمة ﴿وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾ - كما أشرنا إلى ذلك سابقا- للتعبير عن مكانة خصمه الضعيفة.

آليات الاعتراض.

ينجم عن حالة الادعاء ردود أفعال لدى المتلقي، إما بالقبول أو الرفض والمخالفة. فالمناظرة عادة ما تكون من النوع الثاني. فالاعتراض من لوازم الادعاء ودليل على الفعالية الحجاجية بين الطرفين، ويدل خاصة على أن الفهم الجيد قد حصل. وما يميز الاعتراض عن الادعاء أن المعترض لا يكون فيه حرا في بناء خطابه أو استدلالاته، بل تتمثل وظيفته بالدرجة الأولى في تفنيد حجج المدعي. مما يجعله مقيدا.

فالاعتراض كما يقول "طه عبد الرحمن": فعل

- استجابي – لا ابتدائي – حيث أن المعروض عليه يصدر قوله كرد فعل على قول العارض.
- إدباري – لا إقبالي – فهو لاحق لقول العارض ويتجه أثره إلى ما قبله.
- تشكيكي: حيث يطالب المعترض خصمه بالتدليل على دعواه أو إبطالها.
- سجالي – لا وصفي – لأن النفي الاعتراضي هو ادعاء بمنازعة قول العارض بعكس النفي الوصفي الذي يكتفي بإعطاء النسبة الحكمية بين الموضوع والمحمول[38].

وعليه فإن المعترض حاول من خلال خطابه خلق نماذج من الحجج المضادة للنماذج المؤسسة من قبل المدعي وحاول إكسابها فعالية أكثر، حيث يفقد من خلالها النموذج الأصلي قيمته وفعاليته. فأنجع سلاح يمكن أن يردّ به المعترض على ادعاءات المدعي هو السلاح الذي هوجم به.

ومن حق المعترض أن يوجه ثلاثة أصناف من الاعتراضات على دعوى المدعي:

1- الاعتراض على اللفظ في حالة تعدد معانيه، أو غرابته، فيطالب المعترض من المدعي التفسير والتوضيح.

2- الاعتراض على صحة نقل الدعوى، في حالة ما إذا اعتمد المدعي في استشهاداته على النقل (من نص مكتوب أو مروي).

3- الاعتراض على مضمون الدعوى: ويكون بإحدى طريقتين:

- إما بالاستناد إلى دليل، ويشمل أصنافا ثلاثة: "المنع" و"النقض" و"المعارضة".

- أو بعدم الاستناد إلى دليل ويسمى ب "المنع".[39]

بدأ المعترض اعتراضه بتوظيف إستراتيجية إمتاعية هدفها الإقناع وهذه الإستراتيجية هي إستراتيجية التلاعب العاطفي المتعلقة بالمتلقين أو المستمعين: الإيثوس-ETHOS-* بتعبير أرسطو، سواء تعلق الأمر بالمقصودين أو غير المقصودين بالخطاب. حيث بدأ قصيدته بالنسيب، على طريقة شعراء الجاهلية، لاستمالة الجمهور وذلك "لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده."[40]

بعدها باشر في غرضه وهو الهجاء أو بالأصح "النقض" بتفنيد أدلة المدعي وادعاء دعوى أخرى تساويها قيمة وتناقضها معنى، معتمدا في ذلك على الحجج السلطوية والحجج المشتركة، فهو شاعر وهذا يعني أنه يمتلك كفاءة لغوية تضاهي كفاءة خصمه وإلى جانب امتلاكه الكفاءة فهو أيضا يمتلك معرفة تمكّنه من الدفاع عن قضيته بنفس حجج المدعي. فإذا كان الفرزدق قد أشار إلى بعض الشعراء الذين يفتخر بهم في الشاعرية أو إلى بعض المعارك التي فازت بها قبيلته ليتباهى بها أمام خصمه، فإن جريرا أشار إلى الشعراء أنفسهم الذين افتخر بهم الفرزدق ليكونوا مصدر هجاء، كإشارته إلى المهلهل والمرقش اللذين

لا يعتبر شعرهم من الشعر الجيد، ولا قالوا الكثير منه، إلى جانب إشارته إلى بعض المعارك التي هزم فيها الخصم، فقلب فخر خصمه هجاء.

ينفي إذا جرير ادعاءات الفرزدق باستلزام قضية أخرى تناقض القضية الأولى فيقلب السلّم الاجتماعي ليجعل مكانة قبيلته في أعلى السلم ومكانة خصمه أسفلها، فيقلب فخر خصمه هجاء وينسب الفخر الصحيح لنفسه حيث يقول:

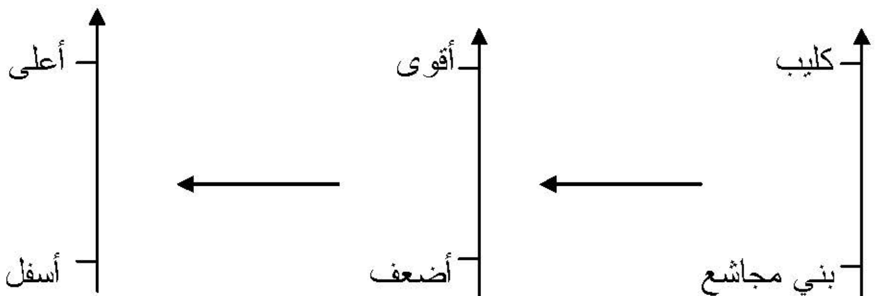
إنَّ الّذي سَمَكَ السَّـماء بَنَـى لَنَـا   عِزًّا عَلاكَ فما لَـهُ مِـنْ مَنْقَلِ

ويقول أيضا:

إنِّـي إلـى جَبَلَيْ تَـمِيمٍ مَعْقِلي   ومَحَلُ بيتي في اليفاع الأطْوَلِ[41]

فيصبح السّلم الحجاجي للقضية الجديدة بهذا الشكل:

قبائل بني كليب   القوة   الرفعة



وقد وظّف الشاعر الأدوات اللغوية نفسها من: أفعل تفضيل(أطول)، وأدوات توكيد (إن) وعبارات دالة على القوة والرفعة(جبل). وهاجيا في الوقت نفسه خصمه ومعترضا على ادعاءاته، حيث يقول:

أخْزَى الذي سَمَك السَّماءَ مُجاشِعًا   وبَنى بنَاءكَ في الحَضِيضِ الأسْفَلِ[42]

إذ تجلى الاعتراض في هذا الملفوظ في رفض المعترض إدعاءات المدعي بتبديل قانون السلم الحجاجي- وهو عكس قانون الخفض – إذ يترتب على نفي إحدى المراتب السلمية نفي دلالة الخطاب، فإذا كان يدل على مدلول

معين فإن نقيضه يدل على نقيض المدلول، كما أن الدليل الأقوى يتحول في حالة النفي إلى دليل أضعف والعكس صحيح.[43]

وقد عبّر عن ذلك بالألفاظ التالية: أخزى، الحضيض، الأسفل، التي يمكن أن تشكل في ذاتها سلّما حجاجيا، فكلمة الحضيض أقوى دلالة على معنى المنزلة الحقيرة من كلمة أسفل وهذا يدلّ على تدني مكانة المدعي دون مكانة المعترض، فالله سامك السماء ورافعها أخزى مجاشعا وأنزل مقامها في الدرك الأسفل، وكلمة أسفل تستلزم كلمة أخرى هي أعلى من خلال علاقة التناقض.

وتبعا لذلك فإن المعترض ساير المدعي في ادعاءاته، حيث أوجب منه ذلك القيام بوظيفتين، تبعا لوظائف المدعي:

- وظيفة الاعتراض.
- وظيفة الادعاء.

كما أنه قام بنوعين من الاعتراضات:

1- اعتراض جلي على الادعاء الخفي، وذلك في مثل قوله:

أخْزَى الذي سَمَكَ السَّماءَ مُجاشِعًا وبَنى بنَاءكَ في الحَضِيضِ الأسْفَلِ[44]

ويقول أيضا:

أبلِغْ بنـــي وقْبانَ أنَّ حُلـــومَهُـــمْ خَفَّـــتْ فـــلا يـــزنون حَبَّةَ خرْدَلِ[45]

2- اعتراض خفي على الادعاء الجلي: وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه من المعنى الجلي السابق وهو: بيتي أعلى من بيتك.

والادعاء، أيضا، في حقيقته ادعاءان:

1- ادعاء جلي على الاعتراض الخفي: وذلك في مثل قوله:

إنَّ الّذي سَمَكَ السَّـــماء بَنَـــى لَنَا عِزًّا عَلاكَ فما لَـــهُ مِـــنْ مَنْقَلِ[46]

ونشير هنا إلى أن المدعي الثاني(جرير) استند في ادعاءاته إلى نفس سند المدعي الأول (الفرزدق)، فالله سامك السماء جعل لهم عزّا أعلى من عزّهم

بقوله (علاك)، غير أن هذه الحجة تفوق الحجة الأولى قوة لأن كلمة "علاك" من الناحية الدلالية أقوى من دلالة الكلمات أعزّ وأطول. وتعود الكاف هنا على الفرزدق، وأن ما بناه الله لا مرد له لذلك لزم عن ذلك أيضا، الثبات والاستمرار. وهي بنيات أفرزتها السياقات الخارجية كالمعتقدات الدينية والايمان بالجبرية، فهي تعتبر من القيم المشتركة بينهما. فبالاستدلال المنطقي يمكن تجسيد هذه الصورة كما يلي:

م1 : إن الذي سمك السماء بنى لنا عزّا أعلى من عزّك.

م2 : ما بناه المليك ليس له منقل.

ن : إن عزّنا أعلى وليس له من منقل.

2- ادعاء خفي على الاعتراض الجلي: وهو معنى مضمر يمكن استنتاجه من المعنى الجلي السابق وهو: بيتي أحسن من بيتك.

تنقسم الذات المعترضة في الحالات السابقة إلى أربع ذوات: ذات معترضة جلية، ذات معترضة خفية، ذات مدعية جلية، ذات مدعية خفية.

من الملاحظ من خلال الاعتراضات السابقة أن جريرا لم يعترض لا على ألفاظ الدعوى ولا على صحة نقل الأدلة المستشهد بها، وإنّما ركّز في اعتراضاته على مضمونها مستندا في ذلك على عدة سندات لتقوية الاعتراض.

يتشابه السند والدليل في أن كليهما "يُفيد معنى «الطريق الموصل» إلى ملفوظ أو معقول."[47] أما الملفوظ الذي يدرك بالسند فهو «المتن»، أما المعقول فهو نوعان:

- نوع التّقوية: ويمثل الأقوال التي يمكنها أن تقوي الاعتراض دون أن تلعب دور الدليل.

- نوع التأسيس: وهو مجموعة من الاعتبارات التي يتطلبها الدليل لإظهار وجه استقامته.

ويستند المعترض على النوع الأوّل من السندات وهو نوع التّقوية ويظهر ذلك من خلال ما يأتي.

يقول جرير:

أعْـدَدْتُ للشُّعراء سـمًّا ناقعا، فسقَيْـتُ آخِـرهُمْ بكَـأْسِ الأَوَّلِ[48]

فهذا القول جاء ردا على افتخار الفرزدق بالشعراء الذين سبقوه، الفحول منهم وغير الفحول بهجاء يشمل الشعراء قاطبة بأنه سيسقي الآخر بكأس الأول. وقصد جرير بقوله "أعددت للشعراء سما" قساوة هجائه وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث شبه شعره بالسم ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به

والملاحظ من خلال هذا الاعتراض أن جريرا ركز على مسألة "الملكة الشعرية" في الرّد على الفرزدق، بالدرجة الأولى، وذلك يعود إلى كونهما متساويين فيها في حين أنه لم يركز، أو بالأحرى لم يبدأ، بالتفوق الاجتماعي، لأنه أدنى منه منزلة.

أما قوله:

أحْـلامُنا تَزِنُ الجبالَ رَزانَـةً ويَـفوقُ جاهِلُـنا فَـعالَ الجُهـَّلِ[49]

فهو رد على قول الفرزدق:

أحلامُنا تَـزِنُ الجِـبالَ رزانـةً وتخالنـا جِنًّا إذا مـا نـجهـلُ

مدعيا فيه أنهم إذا ثاروا وهاجوا في الحروب تفوقوا على كل من ثار أمامهم.

من سندات هذا الاعتراض أيضا:

- **السند الجوازي:** وصيغته:

إني لا أسلّم لك هذه الدعوى لم لا يكون كذا؟[50]

ومن أمثلته في الخطاب قول جرير:

حَسَبُ الفَرَزْدَقِ أن تُسَبَّ مُجَاشِعٌ ويَعُـدَّ شِعْـرَ مـُرَقِّش ومـُهَلْهِلِ[51]

وهو نقض لافتخار الفرزدق بالشعراء الذين ورث عنهم الشعر وعدّ منهم المرقش والمهلهل، حيث يرى جرير أنه يكفي الفرزدق إهانة أو تسبّ قبيلته أن يعد المرقش والمهلهل منهم. فالمهلهل معروف عنه اختلاف شعره واضطرابه وسمي بالمهلهل لهلهلة شعره كهلهلة الثوب. أما المرقش (الأكبر) فما روي عن شعره الكثير، لذلك لم يذكرهم ابن سلام الجمحي في طبقاته. فتكون صيغة هذا المنع بهذا الشكل:

إني لا أسلم لك دعوى تفوقك ⟵ فلم لا يكون ذلك دليلا

في الشعر لوراثتك له عن المهلهل والمرقش على أنك لست بالشاعر الفحل

- **السند الحلّي:** وصيغته:

يصح ما ذكرت لو كان الأمر كذا.[52]

ومن أمثلته في الخطاب قول جرير:

وامـدَحْ سَـراةَ بنـي فُقَيْم إنَّهُمْ قتلوا أباكَ وثَأْرُهُ لَـمْ يـُقـْتَلِ[53]

أعيَتْكَ مأثُـرَةُ القُيـونِ مُجاشعٍ فانْظُرْ لعَلَّكَ تدَّعي مِـنْ نَهْشَلِ[54]

وهو نقض لافتخار الفرزدق ببني فقيم وبني نهشل، فيحق للفرزدق أن يفتخر ببني نهشل لو لم يقتلوا أباه، وببني نهشل لو كان ينتسب إليهم، فهذا سند على نقيض الدعوى، حيث عاب جرير على الفرزدق افتخاره هذا. فتكون صيغة المنع بهذا الشكل:

يصح لك أن تفتخر ببني فقيم ⟵ لو ⟵ لم يقتلوا أباك، كما أنّكم لم تثأروا له(حيث قتله ذكوان من بني فقيم وأمه من بني يربوع.

يصح لك أن تفتخر ببني نهشل ⟵ لو ⟵ أنّك تنتسب إليهم ولست من مجاشع.

- **سند قطعي:** وصيغته:

كيف ذلك وإلا كان الأمر كذا؟[55]

ومن أمثلته قول جرير:

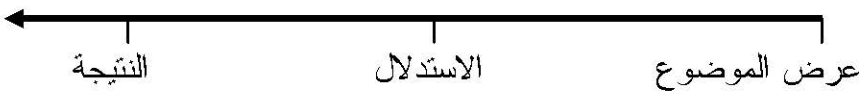
وبرَحْرَحانَ تخضْخَضَتْ أصْلاؤكمْ   وفَزِعْتُمُ فَزع البطانِ العــُزَّلِ[56]

وهو نقض لافتخار الفرزدق بقوتهم وشجاعتهم في الحروب. فهنا يحيل جرير على (يوم رحرحان)، وكانت الحرب فيه بين الأحوص بن جعفر ومعه أفناء عامر، وبين بني دارم ومعهم الحارث بن ظالم[57] فكانت الهزيمة فيها على بني دارم. فتكون صيغة هذا المنع:

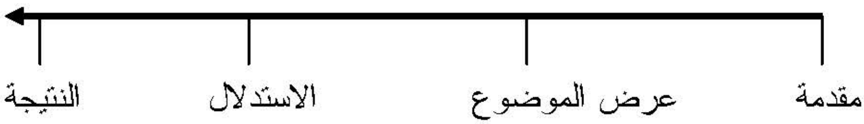
كيف تدعون القوة والشجاعة، لو كان الأمر كذلك لانتصرتم في يوم رحرحان.

نستنتج مما سبق أن العلاقة الاستدلالية علاقة أساس في النقائض، وهي التي تجعل الخطاب يتكوثر بتوليد حجة من حجة أخرى، كما نسجل أيضا ارتقاء في الذوات، حيث ترتقي من كونها ذوات تواصلية إلى ذوات حجاجية (مدعية ومعترضة). كما نلاحظ أن الحركة الاستدلالية عند المتخاطبين مختلفة، فكل طرف منهما سار في خطابه مسارا خاصا وفقا للقدرات الشعرية لكل منهما، فالأول مولع بالفخر فباشر فيه، والثاني يجيد النسيب فبدأ به.

الخصم الأول:



الخصم الثاني:



الهوامش

* – الرأي بالنسبة لبريتون مجموعة من الاعتقادات والقيم والتمثلات التي يكونها الإنسان حول العالم، والتي يمكن أن تشكل شخصيته. ينظر: Philipe Breton, op.Cit, p24.

1 : Voir : op. Cit. .p. 19-20

2 : Ibid., p 34

3 – طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص248 .

4 - ينظر، طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 225 .

5 – التفتازاني، شرح العقائد النسفية في أصول الدين وعلم الكلام، د.ط، حققه : كلود سلامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1974، ص 17.

6 - ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 75–76.

7 - محمد طروس، النظرية الحجاجية، ص 122 .

8 – عبد الرحمن، ابن خلدون، المقدمة، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص1057.

9 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 506.

10 – ينظر، عباس حسن، النحو الوافي، ط10، ج3، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 242.

11 - Voir : Philipe Breton, op. Cit. p : 26

12 – جرير، الديوان، ص 318.

13 – سورة العنكبوت، الآية 41.

14 – أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص 10.

15 – عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 173.

16 – محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، د.ط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص 16.

17 – عباس حسن، النحو الوافي، ص395.

18 – محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص395.

19 – ينظر، عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ص395 وما بعدها.

20 – أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، هامش الصفحة 292.

21 - Ducrot, Oswald, les échelles argumentatives, les éditions de minuit, 1980, p : 18.

22 – د القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليّق: محمّد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005 ص 223.

23 – ظر: م. ن، ص 73–74.

24 – د العزيز عتيق، علم المعاني، ص 136.

25 – م. ن . ص 138– 139.

26 - ينظر: عباس حسن، النحو الوافي ج1، هامش الصفحة 631.

27 – عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ص 94.

28 – أبو عثمان، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 86.

29 - Philippe Breton, op. Cit. p, 72.

30 – عبد الله العشي، زحام الخطابات، ص 112.

31 – فان ديك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب مصر، 2001، ص 50 .

32 – أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية المكونات أو التمثيل الصرفي– التركيبي، د.ط، دار الأمان، الرباط، 1996، ص 132.

* – يوم فلك الأميل، ويقال له أيضا يوم نقا الحسن، والحسنُ شجر يقال له كذلك لحسنه.

33 – ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1، ص302.

34 – ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، ص 306–309.

35 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001 ص 107 .

36 – ينظر:عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر، ابن كثير، قصص الأنبياء، ضبط وتصحيح: عز الدين الدمشقي د.ط، دار القلم العربي، حلب، 2003، ص202.

37 – أبي عبد الله الحسين بن أحمد، الزّوزني، شرح المعلقات السّبع، د. ط، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص188.

38 – ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 43.

39 – ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 78–79 .

* – Ethos: أصله روح الشعب ويعني الطبع المشترك بين جماعة من الناس تنتسب لمجتمع بعينه. ينظر: سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي– عربي، دار الآداب، بيروت، ط 35، 2006، ص493.

40 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص364.

41 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 358.

42 – جرير، الديوان، ص357.

43 – ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص106.

44 – جرير، الديوان، ص358.

45 – جرير، الديوان، ص359.

46 – م . ن، ص. ن.

47 – طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص134.

48 – جرير، الديوان، ص 357.

49 – جرير، الديوان، ص 358.

50 – ينظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 80 .

51 – جرير، الديوان، ص 358.

52 – ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 80.

53 – جرير، الديوان، ص 358.

54 – م. ن، ص 357.

55 – طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 80.

56– جرير، الديوان، ص 359.

57 – ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق، هامش ص 353.